بيير بورديو

قواعد الفن

ترجمة: ابراهيم فتحى

قواعد الفن

الطبعـــة الأولـــى
القــاهـــرة ١٩٩٨



القاهرة : ش هشام لبيب - رقم ٤٠
مدينـة نصـر - المنطقـة الثامنـة
أسسها
الدكتـور طاهـر عبد الحكيم ١٩٨٤
تليفون ٢٨٧٥٠٧٤

صدر هذا الكتاب بالتعاون مع
المركز الفرنسي
للثقافة والتعاون
قسم الترجمة

قواعد الفن

تأليف : بيير بورديو

ترجمة : ابراهيم فتحى



ترجمة كتاب

PIERRE BOURDIEU

LES RÈGLES DE L'ART

Genèse et structure du champ littéraire

ÉDITIONS DU SEUIL
*27, rue Jacob, Paris VI^e^*

مقدمة المترجم

يرفض كثير من الأدباء علم الاجتماع الأدبى جملة وتفصيلا، فالأعمال الأدبية عندهم نتاج لذات مبدعة أبدعت نفسها بنفسها فى فراغ معقم، والأعمال توجد بلا غاية كأنها شهب متألقة تقذفها السماء. ويبدو إقحام علم الاجتماع بأدوات تحليله الأرضية الاجتماعية تدنيسا للمقدسات ينزع السحر عن هذه الأعمال الأدبية.

ويرتضى هؤلاء الأدباء «قراءة إبداعية» لنصوصهم، أو قراءات إبداعية متعددة بلا ضابط أو وجهة نظر ممتازة بين وجهات النظر المختلفة. ويظل العمل الفنى بذلك غارقا فى غموض صوفى يشبه الذى يحيط بالموهبة العبقرية التلقائية الجاهزة للمبدع. ولكن تلك القمم الضبابية للابداع لن تسلم فى حقيقة الأمر من سيطرة تحيزات سائدة فى التلقى والتقييم، ومن الخضوع لمعايير جاهزة لم يناقش أحد من أين جاءت ولا جدارتها بالقبول.

ويظل كل شىء متعلق بالإنتاج الأدبى بعيدا عن الفهم والتفسير. وقد تكون لتلك الحمى الجمالية الغامضة التى يلقى فيها بالأعمال الأدبية وظيفة بعيدة عن الجمال هى تثبيت السلطات القائمة المهيمنة فى نطاق الاستمرار الفكرى والوجدانى ورفض طرحها للتساؤل أو المطالبة بتغييرها.

وعلى الجانب الآخر شابت علم الاجتماع جوانب قصور خطيرة كانت سندا لآراء الإبداع الملهم الذاتية. ومن المعروف أنه لا يوجد نموذج سائد فى علم الاجتماع اليوم وأنه مايزال فى مرحلة تعدد النماذج وصراع المدارس والاتجاهات. ولكن هناك أصواتا عالية فى علم الاجتماع الثقافى عموما وعلم الاجتماع الأدبى على وجه الخصوص هى بمثابة اللطمة على الخد الآخر بالنسبة لأفكار الفرد المبدع فى برجه العاجى.

ففى علم الاجتماع ذى النزعة التجريبية هناك قطيعة حادة بين البحث الاجتماعى والنوعية الجمالية، حيث تقتصر الدراسة على تحليل المضمون وتتحول النصوص الأدبية إلى

وثائق اجتماعية، وتعلن تلك النزعة أنها لا تدرس الأعمال الأدبية باعتبارها ظواهر جمالية بل باعتبارها ظواهر اجتماعية، فهناك سور صينى بين حكم الواقعة وحكم القيمة. ولقد واصلت النزعة التجريبية لذلك دراسة السوق الأدبية وتركت بنيه الأعمال الأدبية دون مساس. وأدى ذلك الإغفال إلى تدعيم القول بأسرار الخلق والإلهام غير القابلة للفهم من حيث النشوء والمصير. وبالمواهب الاستثنائية والعقول الجبارة التى تفسر نفسها بنفسها. وأصبح الواقع الأدبى والتاريخ الأدبى لا علاقة لهما بالمؤثرات الاجتماعية التاريخية.

ولكن ما أكثر المحاولات السوسيولوجية الفجة التى حاولت إحداث ثغرات فى السور الصينى بين الأعمال الأدبية والعالم الاجتماعى!

ويرصد الدارسون تلك المحاولات ابتداء من محاولة هيبوليت تين التى فسرت النص الأدبى على أساس من ظاهرة اجتماعية مباشرة دون وسائط. وواصلت تلك المنهجية الاختزالية تأثيرها عند كثيرين. ومع إغفال نوعية الفعل الأدبى تركز الاهتمام فى عناصر من قبيل الوضع الاقتصادى والمهنى للمؤلفين، ومشكلة الأجيال الأدبيه وتجاره الكتاب وأنواع الجمهور. وهناك بين علماء الاجتماع (أمثال ر. إسكاربى R.Escarpit) نجد الذين وجهوا اهتمامهم إلى الاستهلاك الأدبى تاركين الانتاج الأدبى جانبا، فدرسوا أنواع الجمهور وفئاته المختلفة وأساليب حياتها؛ فهناك الجمهور بوصفة سندا وبوصفه محاورا وذلك الذى يضعه المؤلف فى ذهنه عند الكتابة والجمهور المفترض عند الناشر والجمهور الواقعى. وقد بحث بعض الدارسين عن انغراس هذه الأشياء الخارجية داخل النصوص بطريقة مختزلة ومباشرة. وفى مصر والعالم العربى صدرت دراسات تبحث فى انعكاس القيم (العيب والحرام والتسلق) داخل القصص والروايات. وكثرت العناوين من أمثال صورة المرأة فى أعمال بعض الكتاب، وصورة المثقف السياسى واختلال نسق القيم مع تغير العلاقات الاجتماعية فى القص.

وأعتبرت النصوص الأدبية انعكاسا مباشرا لأنظمة القيم فى الفهم المشترك. ونجد أمامنا فى هذا المنحى وقوفا عند التيمات ومعدل تكرارها الإحصائى فى الواقع وفى النصوص الأدبية. ويتم اختزال النص الأدبى إلى ناقلة معلومات عن فترة أو أحداث أو ناقلة لمناخ فكرى أو انفعالى.

ولا ينكر أحد أن للأدب جانبا معرفيا، ولكن ذلك الجانب ليس أفكارا منفصله معزولة عن البنية الفنية فى وحدتها. ومن السذاجة اعتبار أن النصوص الأدبية تشير مباشرة إلى واقع محدد كما يجرى تصوره داخل وعى القراء وإدراكهم فى لحظة معينه. لقد افترض ذلك التناول السوسيولوچى السطحى أن للعمل مضمونا له صوت واحد مكتمل يمتصه القارىء

بمجرد القراءة كما اقتطع أجزاء مبتورة من النص وأهمل البنية التركيبية، ولكن للنص على العكس من ذلك قاموسه وشبكته الدلالية التى تربط كل كلماته معا .

نصل من ذلك إلى أن الممارسة الشائعة فى مصر وبعض البلاد العربية التى تعتبر الأدب وثيقة اجتماعية، تتفق مع الاتجاه التجريبى الاحصائى فى الاهتمام بالظواهر الاجتماعية «المنعكسة» فى الأدب لا بنوعية النص. ولن نجد دراسة للمشهد التاريخى الاجتماعى فى علاقته المتناقضة بممارسة الكتابة الأدبية نفسها داخل العلاقات اللغوية فى تراصف العبارات وفى البناء الروائى أو بناء القصيدة.

وهناك اتجاه فى علم الاجتماع الماركسى يواصل هذه المنهجية الاختزالية ويقيم تضايفا ميكانيكيا بين المقولات الاجتماعية والمقولات الأدبية. فالأديب يصبح نتاجا لشريحة اجتماعية محددة يعكس جوهرها النقى، ويعكس تطلعاتها المحددة سلفا، ووعيها العملى أو الممكن. والنص يحاكى بالضرورة بنية اجتماعية اقتصادية معينه فى تماثل لا يجد فرقا بين اتجاه عملى وتراجيديا ومدرسة فلسفية (نبالة الرداء وتراجيديا راسين والفلسفة الجانسينية (بور رويال) فى الإله الخفى عند لوسيان جولدمان). ولكن هل يفسر لنا ذلك لماذا اندثرت الفلسفة المعينة ومازلنا نقرأ راسين؟ إن تلك النزعة الآلية لم تشغل نفسها بالبحث عن وسيط يربط بين مجالين مختلفين نوعيا مثل البنى الاقتصادية الاجتماعية والأشكال الأدبية ووقفت عند تضايفات تتعلق بالتيمات والأفكار ومواد التناول.

ويذهب الكثيرون إلى أن النصوص لا تقف عند أن تكون انعكاساً لبنى اجتماعية أو «تعبيرا» عنها أو «معلولا» لها، لأن لها واقعها المادى الخاص المعجمى والتركيبى والدلالى.

توسط اللغة

اتفقت مدارس مختلفة على أن اللغة هى ذلك الوسيط أو التوسط الممتاز بين البنى الاجتماعية والبنى النصية، فهى وسيط يحاكى الاثنتين ويربط بينهما . ولكن هذا الاتفاق الظاهرى يخفى اختلافات جوهرية.

وكانت البنيوية فى صدارة الاتجاهات التى درست اللغة وعلاقتها بالمجتمع، ويتحدد موقف پيير بورديو بما يقبله ويرفضه من البنيوية، فهو يقبل أهمية الكل بالنسبة إلى الأجزاء والعناصر وأهمية العلاقات بين هذه العناصر بالنسبة إلى طبيعة أو ماهية أو جوهر هذه العناصر. إنه يرفض النزعات الماهوية كما يرفض النزعات الفردية الذاتية. ولكن بورديو لا يعطى للنموذج اللغوى أى أسبقية بالنسبة إى كل أشكال السلوك الاجتماعى، ويحتفظ للفرد بدور وفاعلية. وأهم من ذلك كله أنه يختلف اختلافا واضحا مع نظرية البنيوية فى اللغة والأدب.

فاللغة عند البنيوية نسق مكتف بذاته، وهو ثابت موضوعى معطى سابق على الأداء والكلام. وتعتبر اللغة نموذجا أساسيا لكل أنظمة الدلالة، لا بسبب طبيعة العلامة والنسق فحسب، بل لأن السلوك الاجتماعى والذهن الانسانى. والكون كله تشترك جميعا فى بنية واحدة هى بنية اللغة. وهذه النزعة «الموضوعية أو الموضوعوية» تعتبر للغة نظاما ثابتا مستقلا عن فاعلية البشر وقائما فى أشكال متماثلة معيارية، وتهبط بالكلام الحى للناس فى علاقاتهم الاجتماعية المتنوعة إلى مجرد أمثلة لنسق مكتمل التكوين يقع وراء الكلام وعلاقات الناس وكأن اللغة صنم خالق. ويتحول النسق إلى جوهر منعزل عن الفاعلية الاجتماعية والفردية وتطورها فى الزمان. وهكذا يتحقق فصل قاطع بين البنية وبين التاريخ. وتنحصر وظيفة الأدب ونوعيته فى أن يجعلنا واعين بالطبيعة الخاصة للغة فالكلمات عند البنيوية لا تعتمد على الواقع فى معناها لأن النسق اللغوى مكتف بذاته، كما أن المعنى لا يعتمد على المقاصد الذاتية للمؤلف؛ فالمجال المكتمل المغلق للغه هو الذى يولد المعانى. لذلك تعلن البنيوية عن موت المؤلف باعتباره ذاتا فردية وتستبعد فى نفس اللحظة الواقع الخارجى، ويكون التركيز على نظام الدلالة الذى يعمل داخل النص الأدبى على عملية خلق «الدال» لا على «المدلول»، وفى سجن اللغة هذا تصير اللغة نظاما متحجرا نتعلمه ونكتبه من القواميس وكتب النحو والصرف والبلاغة وكأن الكلام الحى على الالسن والأقلام يشبه إحدى اللغات الميتة مثل اللاتينية اليوم. وماذا عن البنية القصصية والبنية الشعرية فى النصوص الأدبية؟. إن النموذج اللغوى يستخرج منه بالاستنباط نموذج مجرد كلى عام للسرد القصصى تكون كل القصص تجسيدا لشذرة منه. وتصبح أجرومية القص نقلا مباشرا للمفهومات اللغوية إلى بنية الأدب. فثمة تماثل بين البناء اللغوى والبناء القصصى. وتتحول البنية الشعرية إلى أولوية محور التماثل على محور التجاور (أى محور الاستعارة على محور الكناية).

وهكذا تبتلع اللغة فى النموذج البنيوى ذات المبدع كما تبتلع فاعلية العلاقات الاجتماعية وتاريخها.

ولكن للتوسط اللغوى نماذج مختلفة لا ترتبط بالنسق اللغوى المتشيء بل ترتبط بالأداء الكلامى الحى، بمجمل الممارسات الخطابية الخاصة بنظام اجتماعى متواقت، وبالتعاقب الذى يختزنه المأثور الأدبى. ويقترب بورديو كثيرا من نظرية الصيغ النوعية للكلام Speech Genres عند ميخائيل باختين فهى بمثابة التوسط بين البنى الاجتماعية والبنى الأدبية داخل النصوص نفسها فى تولدها وتلقيها.

وتلك الصيغ النوعية للكلام هى وحدات أساسية للاتصال اليومى، وحدات اجتماعية وتاريخية، أو عادات لغوية فى التحية والعزاء وتبادل المجاملات وإصدار الأوامر وقص الحكايات وكتابة الخطابات والمغازلات والتهديد.. الخ وهى تختلف كل الاختلاف عن البنى

اللغوية العميقة اللازمنية أو القواعد والمواصفات الجاهزة عند البنيوية. وتقف تلك الصيغ النوعية عند أن تكون عناقيد من العادات تضفى الانتظام على الاتصال وتظل مفتوحة لضغوط الحياة اليومية وتأثيراتها المتغيرة. بيد أن لها دورا واضحا فى السلوك المنتظم وفى نواحى الإبداع الفكرى والفنى. بالاضافة إلى أن تلك الأنماط المستقرة نسبيا من العبارات التى يستعملها السامعون والمتكلمون تبلور شبكة علاقات السيطرة والاذعان، كما تبلور سلطات ونفوذا ومكانة. وعلاقة تلك الصيغ الأولية بالأدب هى أنها تترابط فى أنواع ثانوية مركبة هى القص الأدبى والقصيدة.. الخ. وهذه الصيغ الأدبية تظهر من خلال اتصال أكثر تعقيدا وأعلى تطورا وتنظيما وتمتص الصيغ الأولية وتهضمها وتدخل عليها التغيير فتكتسب طابعا مختلفا فاقدة صلتها المباشرة الفورية بالواقع داخل بنية العمل الأدبى ومضمونه وشكله الكليين. إن الأنواع الأدبية والبنى النصيه لا تتكون من كلمات متعاقبة وأشكال نحوية وبلاغية فى الأساس بل هى تركيب يدمج داخله الصيغ اليومية فى هياكل وظيفية، إنها طرائق للتوجه فى الواقع ونحو كلمات الآخرين وتوقعاتهم وقبولهم ورفضهم وهى تحمل طابع تشكيلة من القيم المختلفة، وتقطيرا لتجارب متخيلة فى «لغات» تتصارع على السيطرة والنفوذ.

ولا يصبح معنى النص الأدبى ماثلا فى تجاور علامه لغوية مع علامة لغوية أخرى، فليس ذلك إلا الحدود الخارجية لإمكان المعنى لا المعنى الفعلى، ولكن المعنى يتحول إلى علاقة تفاعلية بين الكتاب والقراء وبين الكتاب والكتاب فى تاريخ الكتابة وحاضرها، وبين هؤلاء جميعا والسياق العام فى حيز للاستجابه هو معنى النص أو معانيه. فالمعنى ممارسة كما هو بنية، يتعلق بمقتضى الحال كما هو معطى أيضا فى الصيغ النوعية للكلام. وحتى اللفظة الواحدة فإن معناها هو استعمالها داخل شكل من أشكال الحياة الاجتماعية فالمعنى هو أثر «خطابات» تحكمها اللغة ولكن لا يمكن اختزاله إلى لغة.

وبذلك يستطيع علم اجتماع الأدب أن ينفذ إلى دراسة العلاقة بين الدلالة والتركيب فى الواقع التاريخى. ويذهب «بيير زيما Pierre V. Zima إلى أن سوسيولوجيا الأدب إذ تأخذ فى حسابها مبدأ تقسيم العمل فإنها تهدف إلى الإحاطة بالسياق الكلى فى حالة خاصة وفى نموذج محدد للعلاقة بين نص معين والبنية الاجتماعية التى أنجبته. إنها لن تقيم مبادىء منهجية عامة بل ستكتفى بتخطيط عام لمدخل نظرى لتحليل حالة خاصة. فالتحليل نفسه قد يولد نظريات أكثر عموما ترى العام فى الخاص، ولن تصلح مبادىء تحليل بروست لتحليل موباسان فلو أخذت فى عمومها لسدت الطريق. فإن اقتصاد السوق وانتشاره وتوسط القيمة التبادلية ماثل فى صميم التضادات المفهومية بين العام والخاص بين التجاور والتماثل، بين الدال والمدلول باعتبارها تضادات اجتماعية لا تصلح لمناقشة نصوص الاقتصاد الطبيعى فى العصر الوسيط.

النوعية الأدبية

وينقلنا ذلك إلى علاقة علم اجتماع الأدب بالنوعية الأدبية. وترى النزعات الشكلانية أن نوعية الأدب ترجع إلى عناصر صياغة ثابته هى التى تعطى الأدب أدبيته. وقد يذهب بعض الشكلانيين إلى أن تلك النوعية الجمالية مستقرة فى جوهر النوع الأدبى (ملحمة - دراما - غناء.. الخ) وفى الاجراءات اللغوية المستخدمة لانتاج الدلالة. فالأدبية والجمالية كتابة لازمنية يخلقها ويتلقاها وعى مثالى وتضيئها مجموعة من أدوات الصياغة (يذهب النقد الجديد إلى أنها الاستعارة الموسعة والاستعمال المتعمد للمفارقة فى عناصر الصوت والكلمة والصورة والإيقاع والتيمة). ونحن هنا أمام جوهر متعال هو أدب خارج المجتمع المحدد والتاريخ بل هو بتعبير بورديو عبر تاريخى.

وتقابل الصياغة الجمالية المطلقة ذات قارئة تقف على مبعدة منها.

ولكن الأعمال الأدبية فى حقيقتها تستمد نوعيتها المتغيرة عبر التاريخ من مؤسسات وأنشطة وأجهزة للتلقى والتفسير والتقييم فى ميدان التعليم والإعلام داخل أدوات الاتصال، ولا تتعلق كلمة الأدب بخصائص صياغية مطلقة محايدة بل بأشكال متعددة من العلاقات والممارسات والوظائف والممارسات. فالأدب ليس مساويا لنفسه على طول التاريخ ولا توجد ثوابت راسخة ومبادىء محددة للانتماء إلى مملكة الأدب والاستبعاد منها (كانت الخطابة فى صدارة الأدب والقصص الشعبية مستبعدة منه).

وللتاريخ الأدبى جانبان فهناك الجانب المتعاقب المتغير والجانب المتزامن الذى يضم ما يواصل البقاء. وليس الاستمرار أو «الخلود» جوهرا ميتافيزيقيا بل يرجع إلى استمرار عناصر اجتماعية وفكرية متماثلة عبر الأجيال.

وأين يقف بورديو من هذا التشعب فى وجهات النظر؟ أين يقف من فاعلية الإبداع الفردى ومن خصوصية الأدب ونوعية الأشكال الأدبية؟ وهى مشاكل لابد أن يأخذها فى اعتباره علم اجتماع يدرس النصوص الأدبية.

التطبع

ويستعمل بورديو هنا مصطلحا مهما على وجه العموم فى مجمل دراساته السوسيولوجية هو مصطلح «التطبع» habitus. وهو مفهوم ينقذ الفرد من النزعة الميكانيكية عند البنيوية ولا يشاركها النواح على موت المؤلف. فهو نسق الاستعدادات المكتسبة ومخططات الادارك والتقييم والفعل التى غرسها المحيط الاجتماعى داخل الفرد فى زمان ومكان محددين. ويتوسط التطبع العلاقات الاجتماعية الخارجية وألوان السلوك الفردية فهو استبطان

الشروط الخارجية الموضوعية، وهو بدوره شرط ضرورى لكل ممارسة يقوم بها الفرد. فالفرد يسلك فى المجتمع وفقا لهذا النسق المستبطن أو وفقا لهذا اللاوعى الثقافى. ويقوم الأفراد بأفعالهم كما ينظمونها وينسقونها فى جميع ميادين حياتهم دون أن يكون ذلك نتيجة لطاعة واعية لقواعد أخلاقية أو أدبية أو فنية من خلال هذه الاستعدادت. وفى صميم تلقائية السلوك المعتاد وعفويته الحرة يبدى الأفراد بعض المعايير والقيم المضمرة.. فالتطبع هو اذن آلية نقل تتجسد بواسطتها البنى الاجتماعية والبنى العقلية ومعايير التقييم الأدبية فى النشاط الفردى اليومى. وذلك التطبع يشبه اللغة فى كونه نظاما مفتوحا يتيح للأفراد التعامل مع مواقف متغيره غير متنبأ بها، فهو مبدأ مولّد للاستراتيجيات يسمح بتجديد لا ينقطع، «بإبداع»، لا بصيغة جامدة موحدة. ويرى تيرى إيجلتون أن بورديو لا يستعمل مصطلح الايديولوجية كثيرا ولكنه يعتبر أن لمصطلح التطبع صلة بالايديولوجية، لأنه يبتعث فى العناصر الفاعلة طموحات وأفعالا تتمشى مع المتطلبات الموضوعية لملابساتهم الاجتماعية، كما أن التطبع فى حالات قوية - يمنع ويحظر كل انماط أخرى للرغبة والسلوك باعتبارها خارج نطاق التفكير. فالتطبع إذن تاريخ تحول إلى طبيعة. فمن خلال هذا الالتقاء بين الذاتى والموضوعى وما نشعر أننا مهيأون لفعله وما تتطلبه شروطنا الاجتماعية تدعم السلطة بكل أشكالها بما فيها السلطة الأدبية نفسها، وبذلك يجعل النظام الاجتماعى تعسفه طبيعيا من خلال الجدل بين الطموحات الذاتية والبنى الموضوعية حينما تتحدد كل منهما بلغة الأخرى.

ويرتبط مفهوم التطبع بمفهومات فرعية مثل السجية ethos وهى نسق من الاستعدادات ذات البعد الأخلاقى ومن المبادىء العملية منطو داخل التطبع، ومثل التعود hexis حيث تتجسد المبادىء وتصير أوضاعا وحالات واستعدادات للجسم فى حركات ولفتات واتخاذ مواقف. إن البنى الاجتماعية التى يحمل العمل الفنى أثرا منها تتحقق من ناحية عبر تطبع الكاتب الذى يرجع إلى الشروط الاجتماعية لتشكيله بوصفه ذاتا اجتماعية (العائلة وملابساتها.. الخ) وبوصفه منتجا أدبيا (المدرسة والصلات المهنية)، كما تتحقق من ناحية أخرى عبر المطالب والقيود الاجتماعية المغروسة فى الموقع الذى يشغله داخل مجال انتاج مستقل إلى هذه الدرجة أو تلك. وإن ما يسمى «بالإبداع» عندبورديو هو التقاء بين تطبع متشكل اجتماعيا وموقع قد تعين من قبل أو مايزال ممكنا داخل تقسيم العمل الثقافى، وتقسيم عمل السيطرة والنفوذ. فالجهد الأدبى الذى يصنع الأديب بواسطته نتاجه كما يصنع نفسه باعتباره كاتبا دون انفصال بين هذا وذاك يمكن وصفه باعتباره العلاقة الجدلية بين موقعه داخل المجال الأدبى وهو موقع يسبقه إلى الوجود ويواصل البقاء بعده وبين تطبعه الذى يجعله مستعدا كل الاستعداد لشغل هذا الموقع أو لتحويله تحويلا كاملا.

المجـال

ومصطلح «المجال» Champ عند بورديو له أهمية خاصة فى سوسيولوچيته عموما وفى سوسيولوجية الأدب على وجه الخصوص. فالحياة الاجتماعية تحتوى عددا من التطبعات المختلفة وكل نسق منها ملائم لما يسميه مجالا. وهذا المجال (الاقتصادي أو السياسى أو الأدبى.. أو الخ) هو نسق تنافسى من العلاقات الاجتماعية الموضوعية يعمل وفقا لمنطقه الداخلى الخاص، ويتألف من مؤسسات وأفراد يتنافسون على نفس الرهان. والرهان هو الحصول على الحد الأقصى من السيادة داخل المجال. وتسمح تلك السيادة للذين يحققونها بإضفاء الشرعيه على المشاركين الآخرين أو بسحبها منهم وإقصائهم بعيدا عن جنة المجال. ويستتبع تحقيق تلك السيادة جمع أكبر قدر من نوع خاص من رأس المال الرمزى الملائم للمجال ورأس المال عند بورديو هو كل قدرة اجتماعية تستطيع أن تنتج آثارا وتؤدى إلى نتائج بوعى أو بغير وعى باعتبارها أداة فى عملية التنافس الاجتماعية (الطاقات اللغوية السليمة والدرجات العلمية وجسم الممثلة.. الخ). فالعلاقات الاجتماعية عنده ليست اقتصادية فحسب فهى علاقات قوه وعلاقات معان. وتشمل العلاقات الرمزية مدى واسعا، فهى فى المجتمعات التقليدية تتجسد فى الأعياد والاحتفالات وتبادل الهدايا وكودات الشرف والطقوس، ونرى الثروات الرمزية فى اللوحات والمسرحيات والأعمال الثقافية والفكرية والفنيه عموما وفى الشهادات الدراسية وألوان التميز الاجتماعى. ومع تكديس رأس المال الرمزى واكتساب السلطة شرعيتها داخل المجال تصير فى غير حاجة إلى مساندة مصرح بها بل تتم مساندتها على نحو مضمر.

وكل مجال تنظمه قواعد غير منطوقه تحدد ما الذى يصح قوله أو ادراكه داخله وما الذى ينبغى ألا يرد ذكره على اللسان أو ينبغى أن يظل خارج مدى الرؤية.

وتلك القواعد عند بورديو هى نمط من «العنف الرمزى» عنف شرعى لا يلاحظة أحد بوصفه عنفا، فهو عنف رقيق غير مرئى، عنف الثقة وإضفاء القيمة والالتزام والولاء. وهذا العنف الرمزى يعمل فى كل مجالات الثقافة، حيث يتم استبعاد الذين لا يملكون الذوق المعتبر سليما ويفرض عليهم العار أو الصمت. ويرى تيرى إيجلتون أن مفهوم العنف الرمزى هو طريقه بورديو فى اعادة صياغة مفهوم الهيمنة عند جرامشى داخل البنى الصغرى للايديولوجية فى مستقرها داخل الحياة اليومية عبر تفسيرات تفصيلية تجريبية.

استقلال المجال الأدبى

يؤكد بورديو أن الأمر الجوهرى فى سوسيولوجيا الأدب هو ذلك المجال الاجتماعى المزود بتقاليده الخاصة وقوانين سيره وقواعد الالتحاق به. وليس استقلال الأدب والأديب باعتباره أمرا بديهيا باسم ايديولوچية العمل الفنى بوصفه خلقا أو ابداعا، فالاستقلال النسبى لهذا الحيز من الممارسة (المجال) الذى تأسس تدريجيا وفى شروط معينة عبر التاريخ هو مناط النوعية الأدبية. وما هو الموضوع الذى يدرسه علم الاجتماع الأدبى عند بورديو؟ إنه لايدرس الأديب المفرد ولا حاصل الجمع الإحصائى للأدباء، ولا يدرس العلاقة بين المدرسة الأدبية والطبقة الاجتماعية باعتبارها مبدأ محددا لمضامين التعبير وأشكاله أو باعتبارها طلبا واحتياجا. ولكن موضوع الدراسة هو مجمل العلاقات الموضوعية بين الأديب والأدباء الآخرين (العلاقات بين المواقع)، والعلاقات بين التطبع والموقع. ووراء تلك العلاقات مجموع من العناصر الفاعلة المرتبطة بإنتاج العمل وانتاج قيمته الفنية (من النقاد والناشرين واللجان والمجالس والجامعات والصحف). فالمجال الأدبى حيز تنتظم عناصره فى بنيه من المواقع أو المراكز. وفى المجال الأدبى نجد صراعا بين المطالبين الجدد بالسلطة الرمزية والمسيطرين عليها. ويأخذ هذا الصراع أشكالا نوعية بين القادمين الذين يحاولون اقتحام الأبواب وأصحاب السيطرة الذين يحاولون الدفاع عن الاحتكار واستبعاد المنافسة. وبنية المجال الأدبى هى وضع لعلاقة القوة بين العناصر الفاعلة أو المؤسسات المشتبكة فى الصراع، أو هى وضع لتوزيع رأس المال الأدبى (قد يكون متناقضا مع رأس المال الاقتصادى والنجاح الجماهيرى، فكثيرا ما ينظر بازدراء إلى الذين يحققون ثروات مادية من الروايات العاطفية وروايات المغامرات والكتابات الهزلية. فالمجال الأدبى يؤكد دائما تنزهه عن المصلحة وعن الغرض). وهناك دائما صراع دائم بين الطليعة المنبثقة الجديدة والطليعة السابقة التى استقرت وتم الاعتراف بها وصراع بينهما معاً ضد الفن الرسمى، وثورة دائمة ضد المؤسسة. وتكون الشعارات المرفوعة عادة فى مجال الشعر على سبيل المثال هى رد الشعر إلى جوهره الخالص بالمعنى الكيميائى، الشعر بوصفه شعرا بلا إضافات خارجية، والدعوة إلى طرد ماعدا ذلك خارج جمهورية الشعر. ويدور الصراع مجددا حول التعريفات الأساسية: ماهو الشعر؟ ماهو الأدب؟ لإعلان مزيد من الاستقلال عن المجالات الأخرى ولتقويض السلطة القائمة داخل المجال. ولكن مجال السلطة السياسية يؤثر فى المجال الأدبى المستقل نسبيا، فالانتاج الثقافى عموما يشغل موقعا مسودا فى مجال السلطة بالنسبة للاقتصاد والسياسة. والمثقفون عموما قسم مسود من الطبقة السائدة. وهم سائدون بمقدار ما يمسكون بالمزايا التى يمنحها لهم رأس مالهم الثقافى ولكنهم مسودون فى علاقتهم بحائزى رأس المال السياسى والاقتصادى. ولا تمارس علاقة السيادة من خلال

العلاقات الشخصية كما كانت الحال فى الماضى (رعاة الأدب والفن)، فهى سيطرة بنيوية من خلال آليات عامة مثل السوق. ويتغاير استقلال المجال الأدبى ومجال الانتاج الثقافى عموما تبعا للفترات المختلفة والمجتمعات المختلفة.

ومن الملاحظ أن سادة الرأسمال الرمزى داخل المجال الأدبى يميلون إلى استراتيجيات المحافظة. وفى الأوضاع التقليدية المستقرة لفترات طويلة تسيطر ما يسميها بورديو بالعقيدة doxa الأدبية، وهى تنتمى إلى نظام محكوم بالتقليد والعرف أصبحت السلطة القائمة فيه من ظواهر الطبيعية واعتبرت شيئاً سويا معتادا لا يقبل المناقشة، بل لم يعد أحد يتصور وضعا يمكن أن يختلف عن الوضع الراهن (الشعر هو الكلام الموزون المقفى طوال قرون). وهنا تندمج الذات والموضوع بلا تمييز بينهما، والمهم فى هذه الأوضاع والحالات هو البديهى البين بذاته. فالعرف الأدبى لا يعتبر نفسه عرفا بل حقيقة مطلقة. ويميل القادمون الجدد الأقل تزودا برأس المال الرمزى إلى استراتيجيات التقويض والهرطقه hérésie (والهرطقه اختيار يرفض اتباع ماهو مقر). وتلك الهرطقه التى تتحدى العقيدة بآرائها المغايرة hetéro doxie تدفع المسيطرين إلى الخروج من صمتهم وبديهياتهم المضمرة لينتجوا خطابا دفاعيا هو الأصولية أو الأرثوذكسية الجديدة الهادف إلى استرجاع وتدعيم مايعادل التمسك الصامت بالعقيدة، ولكنهم مضطرون الآن للدفاع والكلام، وبالتالى فهم يقدمون عقيدتهم القويمة ortho doxie باعتبارها موقفا ممكنا بين مواقف أخرى.

ومهما تكن حدة الصراع داخل المجال، فكل المشاركين فيه تربطهم «مصالح» معينة تتعلق بوجود المجال ذاته وتدعيمه، ومن هنا فهناك اتفاق ضمنى وراء التناحرات فى المجال الأدبى، فالمتناحرون متفقون حول ما يستحق الصراع وحول ما هو مسكوت عنه مكبوت فى البديهى متروك فى حالة العقيدة السائدة (الأدب مجال ممتاز رفيع بين المجالات). ومهما تكن استراتيجيات التقويض قائمة على قدم وساق فهناك حدود معينة. فكل الثورات الأدبية لا تطرح للتساؤل أسس الممارسة الأدبية وأطار بدهياتها الجوهرى. فالهراطقه ينسبون أنفسهم إلى المنابع النقية والأصول الحقيقية للأدب ويطالبون بالرجوع إليها فى مواجهة أنواع الانحرافات المختلفة. ولكن الاستراتيجيات الأدبية ليس مبدأها الحساب الواعى عن أكبر ربح أدبى، بل علاقة غير واعية بين تطبع ومجال فى وضع معين. فالمدارس الأدبية الجديدة لا تنشأ عن غائية ذاتية ساذجة عند قادتها وهى ليست أثرا ميكانيكيا مباشرا لمحددات اجتماعية، بل تنشأ وفقا للضرورة الكامنة فى المجال والمقتضيات المغروسة داخله عندما تلتقى بالتطبع الملائم. ولكن الثورات الفنية لا تكون ممكنة إلا بمقدار ما يجد هؤلاء الذين يدخلون استعدادات جديدة ويريدون فرض مواقع جديدة داخل المجال دعما خارج المجال فى الجمهور الجديد الذى يعبرون عنه كما ينتجون مطالبه. فالذات الفاعلة للعمل الأدبى ليست الكاتب المفرد فى انعزاله وليست شريحة اجتماعية بل مجال الانتاج الأدبى

فى مجملة الذى يقيم علاقة تبعية نسبية واستقلال نسبى تكبر إلى هذه الدرجة أو تلك وفقا للعصور والمجتمعات مع الشرائح التى يجيء منها مستهلكو انتاجه. إن ذات العمل الأدبى أى (فاعله) هى إذن تطبع فى علاقة مع موقع أى مع مجال. وقد أطال بورديو فى هذا الكتاب تحليل فلوبير ومشروعه الأدبى، رافضا أن يبحث عن حقيقة هذا المشروع فى السيرة الشخصية للكاتب، ولكنه بحث عنها فى العلاقة الموضوعية بين تطبع قد تشكل فى شروط اجتماعية معينة (محددة بواسطة الوضع المحايد للمهن الحرة وللطاقات داخل البوجوازية وكذلك بواسطة الوضع الذى يشغله الطفل جوستاف داخل عائلته وعلاقته بالنظام التعليمى) وموقع محدد فى مجال الانتاج الأدبى. وذلك الموقع داخل المجال الأدبى هو موقع محايد يرفض الفن الاجتماعى كما يرفض الفن البورجوازى ويدافع عن الفن للفن. ويقع المجال الأدبى بأكمله فى موضع خاضع للسيطرة داخل مجال الطبقة المسيطرة. ويصل بورديو فى إسهاب إلى تفسير خصائص أسلوبية وخصائص فى البنية الروائية لأعمال فلوبير.

وللأدباء فى المجال الأدبى المستقل سلطة كشف الأشياء المستتره وإظهارها وعرضها ودفع الناس إلى تحديد موقف منها، إنهم يجسدون بطريقة أقل غموضا التجارب القائمة الغامضة التى لم تتم صياغتها للعالم الاجتماعى وبذلك يفرضون وجودها. وقد يضعون هذه السلطة فى خدمة السادة وقد يتخيلون أنفسهم إلى جانب المسودين فأذواقهم تنتمى هنا وهناك. إن الأديب يتمثل نفسه مبدعا للرموز يقوم بتسمية الأشياء التى بلا اسم ويرى كما ترى العرافة. وهو مع أقرانه يحدث ثورات ويغير من نظراتنا للعالم، من مقولات الادراك والتقييم ومبادىء البناء المفهومى الافتراضى للعالم، ويسهم فى تعريف ما هو المهم وما يجيء فى المرتبة التالية وما الذى يستحق التمثيل وما الذى يغفله التمثيل. فالثوارات الرمزية تقلب أبنية التصور وتدخل الاضطرابات بعمق على الأذهان والأذواق والانفعالات. فالتمثيل الأدبى هو احداث تغيير بالكلمات وكشف للمستور وحفز على الوجود. إنه تسليط الضوء وبهذا المعنى بتلك الوظيفة التى أكتسبها مجال الانتاج الأدبى المستقل يمكن الكلام عن الإبداع.

مراجع المقدمة : بالإضافة إلى أعمال بورديو

1 - Edmond Cros: Theory & Practice of Sociocriticsm. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988.

2 - Pierre V. Zima : J'ambivalence romanesque. Le Sycomore, Paris 1980.

3 - Terry Eagleton: Ideology. Verso, London - New York, 1991.

ملحوظة مهمة: فى متن الكتاب نفسه، كل ما بين أقواس للتعريف بالأعمال وأسماء الأعلام والمدارس والمصطلحات والاتجاهات الفلسفية والفنية والأدبية ليس من وضع المؤلف بل من وضع المترجم وهو المسؤول عنه.



LES RÈGLES DE L'ART

إنه بالقراءة يفرش المرء ظلاله مثل شجرة لبلابٍ

ريمون كونو

تصدير

ملاك يجيد ممارسة الحب وممارسة الأدب
جوستاف فلوبير
لا تمثل قائمة البلاهات كل الأشياء. فهناك الأمل
ريمون كونو
(كاتب فرنسى روائى شاعر ١٩٠٣ – ١٩٧٦ كثيف التجربة اللغوية)

هل ندع العلوم الاجتماعية تختزل التجربة الأدبية، وهى أسمى ما يستطيع الانسان القيام به، بالإضافة إلى تجربة الحب، إلى استطلاعات تتعلق بأوقات فراغنا، على حين يتعلق الأمر بمعنى حياتنا؟»[١]. وكانت عبارة مماثلة مقتطعة من إحدى المرافعات التى لا تحصى والتى لا نعرف عمرها أو مؤلفها فى تحبيذ القراءة والثقافة هى التى أطلقت بالتأكيد سراح ذلك الابتهاج الجارف الذى استلهمه فلوبير من الموضوعات المطروقة التى لا تحيد عن الرأى السائد «القويم». وماذا يقال عن «المدارات» البالية المتعلقة بالعبادة المدرسية «للكتاب» أو عن آيات البوح التى تنتمى إلى هيدجر وهولدرلن والجديرة بإثراء ديوان «بوفار وبيكوشيه» (رواية فلوبير غير التامة عن دعيين فى مجال المعرفة) (والصيغة من عند كونو Que neau): القراءة فى المحل الأول هى ان تنتزع ذاتك من ذاتك ومن عالمك»[٢]؛ «لم يعد ممكنا أن تكون فى العالم دون غوث من الكتب»[٣]؛ «فى الأدب يتكشف الجوهر دفعة واحدة، فهو معطى مع حقيقته، وداخل حقيقته، مثل حقيقة الوجود نفسها التى تميط عن نفسها اللثام[٤].

وقد بدا لى أن من الضرورى فى البداية استرجاع بعض تلك المواضيع الكئيبة عن الفن والحياة. عن الفريد والمشترك. عن الأدب والعلم، وعن العلوم الاجتاعية التى تستطيع بالفعل

---

1. D. Sallenave, Le Don des morts, Paris, Gallimard, 1991, Passim
د. ساليناف هبة الموتى . فى أماكن متفرقه من الكتاب.
٢ – نفس المصدر
٣ ـ نفس المصدر
٤ ـ نفس المصدر
٥ ـ نفس المصدر

بناء قوانين، ولكن على حساب فقدان «تفرد التجربة»، وعن الأدب الذى لا يصل إلى قوانين ولكنه يتناول دائما الانسان المفرد فى تفرده المطلق. وهى مواضيع يعاد إنتاجها دون حدود بواسطة الطقس التعليمى ومن أجله، كما أنها مغروسة داخل كل الأذهان التى شكلتها المدرسة: إنها تمارس وظيفتها باعتبارها مِصْفاة أو ستارا، وهى تهدد دائما بوضع السدود أمام تفهم التحليل العلمى للكتب وللقراءة وبإشاعة الاختلاط حوله. وهل تتضمن دعوى الاستقلال الذاتى للأدب التى وجدت تعبيرها النموذجى فى «ضد سانت بيف» Contre Sainte Beuve : بقلم بروست Proust أن تكون قراءة النصوص الأدبية مقصورة على القراءة الأدبية؟. وهل من الصحيح أن التحليل العلمى محكوم عليه بتدمير ما يشكل نوعية (خصوصية) العمل الأدبى والقراءة، ابتداء من اللذة الجمالية؟. وهل من الصحيح أن عالم الاجتماع قد نذر نفسه للنزعة النسبية، وللتسوية بين القيم، والحط من قدر العظمة، وإلغاء الفوارق التى تصنع تفرد «المبدع» الذى يوضع دائما فى جانب «الفريد»؟ أيرجع ذلك إلى أن عالم الاجتماع وثيق الصلة بالأعداد الكبيرة وبالمتوسط الإحصائى والعمل المتوسط ومن ثم بالعادى دون تميز وبالثانوى وبالأصاغر، وبكتلة المؤلفين التافهين المغمورين، المجهولين بجدارة، وبكل ما يتنافى من حيث الأساس مع «مبدعى» هذا الزمان، مثل المضمون والسياق «والمرجع» الواقعى، وما هو خارج النص، وما هو خارج الأدب؟

وبالنسبة إلى عدد من كتاب الأدب وقارئيه المعترف بهم دون أن نتكلم عن الفلاسفة ذوى المنزلة الرفيعة إلى هذا الحد أو ذاك، الذين استهدفوا ابتداء من برجسون Bergson إلى هيدجر Heidegger وما بعدهما أن يفرضوا للعلم حدودا على نحو قبلى a priori – ، فإن السبب مفهوم ولن نأخذ فى الحساب هؤلاء الذين يحظرون على علم الاجتماع أى تماس يدنس العمل الفنى.

أينبغى الاستشهاد بجادامر Hans Georg Gadamer (رائد التأويل على أساس فلسفة الظاهريات) الذى يضع فى نقطة انطلاق كتابه «فن الفهم» مصادرة عدم القابلية للإحاطة أو على أقل تقدير عدم القابلية للشرح والتفسير: «كانت حقيقة أن العمل الفنى يمثل تحديا موجها إلى فهمنا لأنه يفلت دون حدود من كل تفسير، ولأنه يعترض بمقاومته التى لا يمكن أبدا التغلب عليها على كل محاولة لترجمته إلى هوية (ما يطابق) المفهوم، هى بالنسبة إلىّ نقطة انطلاق نظريتى فى التأويل(٦)». ولن أناقش هذه المصادرة (ولكن أتتحمل هى المناقشة؟). وسوف أسأل فحسب لماذا يساير إلى هذا المدى كل هذا العدد من النقاد

---

(٦) H.G. Gadamer, L'Art de comprendre, Ecrits, II, Herméneutique et champ de L'Éxpérience humaine) Paris Aubier, 1991) P.17.

هـ. ج. جادامر فن الفهم، التأويل ومجال التجربة الانسانية»، وكذلك عن عدم إمكان اختزال التجربة الانسانية باعتبار ذلك «انغمارا فى نشوء يستبعد معرفة ما ينشأ» فى ص١٩٧.

والكتاب والفلاسفة ذلك التصريح بأن تجربة العمل الفنى يعجز عنها الوصف، وأنها تتملص بحكم تعريفها من المعرفة العقلانية؟، ولماذا يسارعون على هذا النحو إلى أن يؤكدوا دون مقاومة هزيمه المعرفة؟ ومن أين جاءتهم تلك الحاجة شديدة الإلحاح إلى الحط من المعرفة العقلانية، وذلك السعار لتأكيد أن العمل الفنى لا يقبل ردا إلى عناصره (اختزالا). أو بكلمة أكثر ملاءمة، لتأكيد تعاليه Transcendance.

لماذا هذا التشبث بإن يضفى على العمل الفنى وعلى المعرفة التى يستدعيها وضع الاستثناء – إن لم يكن من أجل الإزراء المجحف بمحاولات (هى بالضرورة مُجهدِة وبعيده عن الاكتمال) قام بها الذين يهدفون إلى إخضاع هذا النتاج للفعل الانسانى للمعالجة العادية من جانب العلم العادى، ومن أجل تأكيد التعالى (الروحى) لهؤلاء الذين يعرفون التعالى باعترافهم به؟ لماذا الإصرار على معارضة أولئك الذين يحاولون العمل على تقدم المعرفة بالعمل الفنى وبالتجربة الجمالية، إن لم يكن مجرد الطموح لإنتاج تحليل علمى لهذا الشىء المفرد الذى لا سبيل إلى وصفه individuum ineffabile (العمل الفنى) وللفرد الذى لا سبيل إلى وصفه (الفنان) الذى أنتجه يشكل تهديدا قاتلا للادعاء الشائع جدا (على الأقل بين هواة الفن)، ومع ذلك فهو «متميز» جدا، بأن يتخيل المرء نفسه فردا لا يحيط به الوصف، وجديرا بأن يزاول تجارب لا توصف وموضوعها هو ما لا يوصف. وبايجاز لماذا تعترض الطريق تلك المقاومة للتحليل، مالم يكن ينزل بالمبدعين، وبالذين يودون أن يطابقوا بين أنفسهم وبين هؤلاء المبدعين بواسطة قراءة ابداعية أشد تلك الكلوم وأفدحها والتى يمكن أن تنزل – عند فرويد – بالنزعة النرجسية، بعد تلك الكلوم التى تطبع أسماء كوبرنيق وداروين وفرويد نفسه.

هل من المشروع أن يجيز المرء لنفسه عبر تجربة مالا يوصف، التى هى بلا شك متحدة فى طبيعة واحدة بتجربة الحب، أن يجعل من الحب باعتباره استسلاما منبهرا للعمل – مأخوذا فى تفرده الذى لا يمكن التعبير عنه – الشكل الوحيد للمعرفة الملائمة للعمل الفنى؟! وهل من المشروع أن يرى فى التحليل العلمى للفن، ولحب الفن الشكل الفائق للغطرسة العلمويه التى لن تتردد تحت غطاء التفسير فى تهديد «المبدع» والقارىء من جهة حريتهما وتفردهما؟ وأنا أضع فى مواجهة كل أولئك المدافعين عما لا تمكن معرفته، المصرين على إقامة الحصون المنيعة للحرية الانسانية ضد هجمات العلم، هذه الكلمة لجوته المغرقة فى نزعتها الكانطية والتى يستطيع أن يتبناها كل المتخصصين فى العلوم الطبيعية والعلوم الاجتماعية: «يستقر رأينا على أنه يتعين على الإنسان أن يفترض أن هناك شيئا ما لا تمكن

معرفته، ولكن لا يجب عليه أن يضع حدا لبحثه[٧]» وأنا أعتقد أن كانط يعبر جيدا عن التمثل الذى يصنعه العلماء لأنفسهم عن مشروعهم حينما يقرر أن المصالحة بين المعرفة والوجود هى ضرب من بؤرة متخيلة Focus imaginarius (باللاتينيه) أى من نقطة التلاشى المتخيلة (أو ملتقى الخطوط المتوازية) يجب على العلم أن يتكيف وفقا لها دون أن يستطيع أبدا أن يدعى تحقيقها (وذلك ضد وهم المعرفة المطلقة ونهاية التاريخ، وهو أكثر شيوعا لدى الفلاسفة بالقياس إلى العلماء). أما التهديد بأن العلم سوف يشكل ضغطا على حرية التجربة الأدبية وتفردها فيكفى لدحضه ملاحظة أن القدرة التى يقدمها العلم على تفسير تلك التجربة وفهمها، وعلى إتاحة إمكان حرية واقعية بالنسبة إلى تحديداتها، هى قدرة مبسوطة أمام كل الذين يريدون الاستحواذ عليها ويستطيعونه.

وربما تكون الخشية من أن العلم بوضعه حب الفن تحت مبضعه سيمضى إلى قتل اللذة، ومن أنه إذا كان قادرا على إتاحه الفهم فسيظل عاجزا عن دفعنا إلى الشعور، هى خشية مشروعة بدرجة أكبر. وليس من المستطاع إلا الموافقة على محاولة مثل محاولة ميشيل شايو Michel Chaillou، فهو حينما ارتكز على أولوية الشعور والمعاناة والادراك بالحواس aisthèsis (باليونانية) اقترح استدعاء (ابتعاثا) أدبيا للحياة الأدبيه وهو أمر غائب على نحو غريب من التواريخ الأدبية للأدب[٨]: فقد قام بعمليه قلب للتراتب، المعتاد فى الاهتمامات الأدبية حينما تفنن فى إعادة إدخال – ما يمكن تسميته مع شوبنهاور ما هو مقابل النص وما حوله وإلى جواره Parerga et paralipomena ، أو المحيط المهمل للنص؛ وكل ما يدعه المعلقون العاديون جانبا إلى صميم حيز أدبى شديد الانعزال، وحينما ابتعث بالقوة السحرية للتسمية ما كانته وما فعلته حياة المؤلفين، والتفاصيل المألوفة، المنزلية أو الخلابة أى الغرائبية grotesque أو الموحلة Crotesque لوجودهم ولإطاره اليومى المعتاد إلى أقصى مدى. لقد تسلح بكل مصادر الاستقصاء العلمى، لا لكى يسهم فى الاحتفال بتقديس الأعمال الكلاسيكية، وعبادة الاسلاف «وهبَة الموتى» بل لكى يدعو القارىء ويهيئه «لشرب الانخاب مع الموتى»، كما كان يقول سانت أمان Saint Amant (مارك انطوان جيرار شاعر فرنسى ١٥٩٤ – ١٦٦١ يتناول نشوة الشراب والهجاء والسخرية) لقد انتزع من محراب التاريخ ومن المذهب الأكاديمى نصوصا ومؤلفين تحولوا إلى أصنام لكى يعيد تلك النصوص وهؤلاء المؤلفين إلى الحرية.

---

(٧) 7. J.W. Goethe, "Karl Wilhelm Nose" Naturwiss. Sch, Ix, P. 195 cité in E Cassirer, Rousseau, Kant, Goethe, Paris, Belin, 1991, P. 114.

جوته «كارل فيلهلم نوزه» العلوم الطبيعية. كتابات ٩٠. استشهد بها كاسيرر فى كتابه روسو، كانط، جوته.

(٨) 8. M.Chaillou, Petit Guide pédestre de la littérature française du XVIIe siècle, Paris Hatier 1990 notam-ment P.9.13.

م. شايو مرشد صغير عادى للأدب الفرنسى فى القرن السابع عشر .

فكيف لا يشعر عالم الاجتماع - الذى يجب عليه أيضا أن يقطع صلته بمثالية سير القديسين الأدبية Hagiographie (كتابه السيرة الشخصية بطريقة التمجيد والتجميل) بأنه منجذب إلى هذه «المعرفة المبتهجة» (التى تلجأ إلى التداعيات الحرة التى جعلها ممكنة استخدام قد تحرر ويقوم بالتحرير فى آن معا للمراجع التاريخية) لكى يعزف عن الأبهة المتنبئة بالمستقبل من جانب النقد العظيم الشهير للمؤلف، والطنين الكهنوتى للتقليد المدرسى؟ ولكن على العكس مما يستطيع التمثل المشترك لعلم الاجتماع أن يدفعنا إلى الاعتقاد، ليس من المستطاع الاكتفاء التام بهذا الأبتعاث الأدبى للحياة الأدبية. وإذا كان الاهتمام بالاستجابة الحسية ملائما تماما حينما ينطبق على النص، فإنه يؤدى إلى افتقاد الأمر الجوهرى حينما يرتكز على العالم الاجتماعى الذى أُنتج داخله. فالجهد من أجل بث الحياة فى المؤلفين وفى بيئتهم يمكن أن يقوم به عالم الاجتماع ولن يخلو من تحليلات للفن وللأدب تستهدف إعادة بناء «واقع» اجتماعى قابل لأن يحاط به بواسطة ما هو مرئى ومحسوس وملموس داخل الحياة اليومية. ولكن عالم الاجتماع كما سأحاول التوضيح خلال هذا الكتاب بأكمله، وهو قريب فى ذلك من الفيلسوف عند افلاطون، يقف فى معارضة «صديق المناظر والعروض الجميلة والأصوات الجميلة» الذى هو الكاتب أيضا: «فالواقع» الذى يقتفى إثره لن يسمح بأن يُختزل إلى المعطيات المباشرة للتجربة الحسية التى ينغمس فيها، فهو لا يهدف إلى أن يقدم نتاجه للبصر أو الشعور بل يهدف إلى إقامة أنظمة للعلاقات التى تدرك بالعقل لا بالشعور، قادرة على تفسير المعطيات الحسية.

هل معنى ذلك العودة من جديد إلى النقيضة القديمة بين المعقول والمحسوس؟ فى الحقيقه يرجع إلى القارىء الحكم - كما أعتقد (ولأننى زاولت تجربته) فيما إذا كان التحليل العلمى للشروط الاجتماعية لانتاج العمل الفنى ولتلقيه بعيدا عن أن يسبب اختزاله أو تدميره؛ فهو فى الحقيقة يكثف التجربة الأدبية كما سنرى فيما يتعلق بفلوبير. ولا يلغى التحليل العلمى فى البداية تفرد «المبدع» لحساب العلاقات التى تجعل ذلك التفرد مفهوما على نحو عقلى؛ إلا لكى يستعيده على نحو أفضل فى نهاية جهد إعادة بناء النطاق الذى نجد فيه المؤلف «متضمنا ومحويا مثل نقطة». وبمعرفة كهذه لتلك النقطة من الحيز الأدبى، التى هى أيضا نقطة انطلاق لتشكل وجهة نظر مفردة إلى ذلك الحيز، يصبح بالإمكان عن طريق التطابق العقلى مع وضع تم بناؤه - فهم تفرد ذلك الوضع والشعور به، وكذلك تفرد الذى يشغله، والجهد الفذ الذى كان ضروريا لإيجاده - على الأقل فى الحالة الخاصة بفلوبير.

إن حب الفن مثل الحب عموما حتى بل وعلى الأخص أشده جنونا يشعر بنفسه ذائبا فى موضوعه. ولكى يقنع نفسه بأن لديه سببا وجيها (أو أسبابا) للحب، فإنه يلجأ فى أغلب الأحوال إلى الشرح والتعقيب، إلى ذلك اللون من الخطاب الدفاعى الاعتذارى الذى يوجهه

المؤمن إلى نفسه، والذى إن أدى على أقل تقدير إلى مضاعفة إيمانه، فإنه سوف يستطيع كذلك أن يوقظ الآخرين ويدعوهم إلى الإيمان. وذلك هو السبب فى أن التحليل العلمى حينما يكون قادرا على تبيان ما يجعل العمل الفنى ضرورياً، أى معادلة الإنباء (الإفضاء)، ومبدأ التوليد، ومبرر الوجود، فإنه يزود التجربة الفنية واللذة التى تصاحبها بأفضل تسويغ وأغنى قوت. ومن خلال هذا التحليل فإن الحب الحسى للعمل يستطيع أن يكتمل داخل نوع من موضوع الحب العقلى amor intellectualis ، من تمثل موضوع الحب داخل الذات، وانغمار الذات فى الموضوع، والخضوع النشط للضرورة المفردة للعمل الأدبى (الذى هو أيضا فى كثير من الحالات نتاج خضوع مماثل).

ولكن أليس ذلك ثمنا فادحا لتكثيف التجربة والإضطلاع بمجابهة اختزال مايريد البقاء باعتباره تجربة مطلقة غريبة على عوارض التكوين إلى الضرورة التاريخية؟ وفى الواقع فإن فهم التكوين الاجتماعى للمجال الأدبى، وللإيمان الذى يدعمه، وللعب اللغة الذى يلهو هناك، وللمصالح والرهانات المادية أو الرمزية التى تتولد هناك، ليس التضحية فى سبيل الاختزال والتدمير (حتى إذا الجهد من أجل الفهم مدين بلاشك بشىء ما – كما يقول فتجنشتين Witt-genstein فى – دروس فى علم الأخلاق – «للذة تدمير الأحكام المسبقة» و«للإغواء الذى لا يقاوم» الذى تمارسة التفسيرات التى على غرار «ليس هذا إلا ذاك»، وعلى الأخص بصفة ترياق ضد الملاطفات الرقيقة المرائية لنزعة تقديس الفن وذلك بكل بساطة هو النظر إلى الأشياء وجها لوجه ورؤيتها كما هى.

وكما أن البحث داخل منطق المجال الأدبى أو المجال الفنى عن عوالم متناقضة قادرة على الإيحاء بالاهتمامات» التى هى شديدة التنزه عن الأغراض أو عن فرضها، وعن مبدأ وجود العمل الفنى داخل ماله من طابع تاريخى وكذلك داخل ماله من طابع عابر للمراحل التاريخية، معناه معاملة ذلك العمل باعتباره سمة قصدية مسكونة ومتحددة بشىء آخر هى نفسها عرض من أعراض ذلك الشىء. وذلك يفترض أنه يعبر فيه بوضوح، عن دافعة التعبيرى، كما أن صياغة هذا الدافع فى شكل فرضته الضرورة الاجتماعية للمجال يجعل هذا الدافع مجهولا. بيد أن التخلى عن ملائكيه الاهتمام الخالص من أجل الشكل الخالص هو الثمن الذى ينبغى دفعه لفهم منطق هذه العوالم الاجتماعية التى تنجح عبر الكيمياء الاجتماعية لقوانين سيرورتها الاجتماعية فى أن تستخلص من المجابهة التى لا تعرف هوادة فى أغلب الأحوال بين الأهواء والمصالح الخاصة الجوهر المتسامى لما هو كلى، وفى أن تقدم رؤية – أوفر حقيقة وفى النهاية أكثر مدعاة للطمأنينة لأنها أقل اتصافا بما هو فائق للبشر – لانتصارات المشروع الإنسانى السامقة.

تمهيد

فلوبير

بوصفه محللا لفلوبير

قراءة لرواية التربية العاطفية

لا يكتب المرء ما يريد

جوستاف فلوبير

تقدم التربية العاطفية، وهى العمل الذى تلقى آلاف التعقيبات دون أن يكون بلا شك – قد قرىء بحق إطلاقا، كل الأدوات الضرورية لتحليلها السوسيولوجى الملائم[1]: فبنية العمل التى تكشف عنها قراءة داخلية مدققة، أى بنية الحيز الاجتماعى الذى تجرى فيه مغامرات فريدريك بطل الرواية سوف يتبين أنها بنية الحيز الاجتماعى الذى يستقر فيه مؤلفها نفسه.

وقد يتبادر إلى الظن أن عالم الاجتماع عن طريق إسقاط أسئلته الخاصة هو الذى يجعل من فلوبير عالم اجتماع قادرا على تقديم دراسة اجتماعية لنفسه. ويخاطر البرهان الذى ينتوى تقديمه عن طريق بناء نموذج للبنية المحايثة (الباطنية) للعمل يسمح بإعادة تكوين كل تاريخ فريدريك واصدقائه ومن ثم بفهمه فى مبدأه وأساسه – بأن يظهر باعتباره ذروة الشطط من جانب النزعة العلموية. ولكن أشد الأشياء غرابة هو أن تلك البنية التى ما يكاد يُفصح عنها حتى تفرض نفسها كأنها بديهية قد أفلتت من أشد المفسرين يقظة واهتماما[2]. ويجبرنا ذلك على أن نطرح فى مصطلحات أقل ألفة من المعتاد مشكلة «الواقعية» والمرجع الموضوعى بالنسبة إلى الخطاب الأدبى. فما هو فى حقيقته هذا الخطاب الذى يتكلم عن العالم (الاجتماعى أو النفسى) كما لو كان لم يتكلم عنه، والذى لن يستطيع الكلام عن هذا العالم إلا بشرط أنه لم يكن يتكلم عنه، إلا كما لو كان لا يتكلم عنه، أى فى شكل يقوم لدى المؤلف والقارىء بعملية إنكار (بالمعنى الفرويدى Verneinung آلية

---

(١) لكى يتمكن القارىء من أن يتتبع بسهولة التحليل المقترح هنا ومن أن يتحقق من صوابه بمواجهته بقراءات أخرى، فقد ألحقنا بهذا الفصل ملخصا للتربية العاطفية وبعض التفسيرات الكلاسيكية لهذا العمل.

(٢) وعلى سبيل المثال لن يفوتنا بعض من البهجة الخبيثة حينما نعلم بواسطة لوسيان جولدمان أن جورج لوكاتش رأى فى التربية العاطفية رواية سيكولوجية (أكثر منها سوسيولوجية) متجهة نحو تحليل الحياة الداخلية جولدمان: (مدخل لمشاكل سوسيولوجيا الرواية)

L. Goldmann, "Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman".

دفاعية بواسطتها لا يدرك المرء لا شعوريا بعض الأشياء نتيجة عوامل انفعالية) لما يعبر عنه. ألا ينبغى التساؤل عما إذا كان التوفر على الشكل هو الذى يجعل من الممكن العودة الجزئية للذاكرة فيما يتعلق بالبنى العميقة والبنى المكبوتة - أو بكلمة واحدة عما إذا كان الكاتب الأكثر انشغالا بالبحث الشكلانى - مثل فلوبير والكثيرين غيره بعده ليسوا مسوقين إلى السلوك داخل وسيط من البنى (وسيط اجتماعى أو سيكولوجى) التى تصل إلى التجسد الموضوعى، من خلال الكاتب ومن خلال عمله على كلمات قادرة على التأثير (أجسام جيدة التوصيل) ولكنها أيضا حواجز معتمة إلى هذا الحد أو ذاك؟

ولكن بالإضافة إلى أن من المفروض طرح هذه الأسئلة واستقصاءها - إن أمكن القول، فى موضعها الملائم، فإن تحليل العمل ينبغى أن يسمح بالإفادة من خصائص الخطاب الأدبى مثل القدرة على كشف الحجاب من خلال وضع هذا الحجاب، أو احداث «تأثير الواقع» من خلال إبعاد الواقع، للانتقال على مهل من فلوبير بوصفه المحلل الاجتماعى لفلوبير إلى تحليل اجتماعى لفلوبير وللأدب.

أماكن وتوظيفات (استثمارات) وانتقالات

هذا الشاب الذى يبلغ الثامنة عشرة من عمره ذو الشعر الطويل الذى حصل حديثا على شهادة إتمام الدراسة الثانوية، «كانت والدته قد أرسلته مع المبلغ الضرورى من النقود إلى مدينة الهافر ليقابل عمه الذى كانت تأمل أن يجعله وريثا لماله»، هذا المراهق البورجوازى الذى يفكر فى «حبكة مسرحية يكتبها، وفى موضوعات للوحات تصوير وفى عواطف عشق قادمة» قد وصل إلى هذه النقطة فى مسار حياته التى يستطيع أن يستخدمها كمرصد يمكّنه من أن يحيط بنظرة بمجمل القوى والممكنات المفتوحة أمامه والسبل المؤدية إليها. إن فريدريك مورو هو بالمعنى المزدوج كائن غير مكتمل التحدد، أو بالاحرى كائن قد تحدد بعدم اكتمال التحدد الموضوعى والذاتى. وهو حينما ينعم بالاستقرار داخل الحرية التى يكفلها له وضعه باعتباره صاحب إيراد (دخل) فإنه يكون خاضعا حتى داخل مشاعره التى يبدو ظاهريا أنه الطرف الفاعل فيها لتحكم تأرجحات استثماراته المالية: فهى تحدد التوجهات المتعاقبة لخياراته[٣].

كما أن عدم الاكتراث الذى يكشف عنه أحيانا تجاه الموضوعات المشتركة للطموح

---

(٣) يتجسد الايراد زمنا طويلا فى أمه «التى تعلق آمالا كبارا عليه" والتى لا تكف عن تذكيره بما ينبغى عمله وبالاستراتيجيات (وخاصة المتعلقة بشؤون الزواج) الضرورية لتأمين الحفاظ على مركزه.

البورجوازى[٤] هو أثر ثان لحبة مدام أرنو حبا حالما، ونوع من الدعم الخيالى لعدم تحدده: «ما الذى يتبغى علىّ أن أعمله فى هذا العالم؟ إن الآخرين يبذلون قصارى جهدهم من أجل الثراء والشهرة والسلطة! أما أنا فليس لى وضع أو مهنة، أنت شغلى الشاغل وكل ثروتى وحظى وغاية وجودى وأفكارى ومركزهما[٥]». أما الاهتمامات الفنية التى يعبر عنها فى أوقات متباعدة، فلم يكن لها مايكفى من الاستمرار والتماسك لكى تقدم نقطه ارتكاز لطموح أسمى، قادر على التعارض الإيجابى مع المطامح الشائعة: فهو الذى كان منذ أول ظهور له «يفكر فى حبكة مسرحية يكتبها وفى موضوعات للوحات تصوير»، والذى كان أحيانا أخرى «يحلم بسيمفونيات» «ويرغب فى الرسم»، كما كان يؤلف الأشعار، ويبدأ ذات يوم فى كتابة رواية اسمها «سيلفيو ابن الصياد»، وصور نفسه فى مشاهدها مع مدام أرنو، ثم بعد ذلك «استأجر بيانو ولحن بعض الفالسات الألمانية، ولكنه سوف يتحول إلى الرسم الذى يقربه من مدام أرنو ليعود فى النهاية إلى طموح أن يكتب تاريخا لعصر النهضة» هذه المرة[٦].

إن كل وجود فريدريك مثل كل عالم الروايه يتجه نحو تنظيم نفسه حول قطبين يمثلهما آل أرنو Les Arnoux وآل دامبروز Les Dambreuse، فمن ناحية هناك «الفن والسياسة» ومن الناحية الأخرى هناك «السياسة والأعمال المالية»، وعند تقاطع العالمين، فى البداية على الأقل أى قبل ثورة ١٨٤٨، هناك بالإضافة إلى فريدريك ذاته الأب أو درى Oudry وحده الذى يُدعى عند آرنو ولكن بصفته جارا. وتقوم الشخصيتان المرجعيتان آرنو ودامبروز على الأخص بوظيفتى الرمزين المنوطين بتحيد المراكز وثيقة الصلة بالنطاق الاجتماعى ويتمثليها. وهما لا تنتميان إلى الشخصيات أو الطباع Caractères بطريقة لا بروبير La Bruyère (١٦٤٥ – ١٦٩٦ رسم مجتمع عصره وانحطاطه ونماذجه فى أسلوب موجز مصقول محكم) كما يعتقد تيبوديه Thibaudet (ناقد أدبى ١٨٧٤ – ١٩٣٦) بل هما بالأحرى رمزان لمركز اجتماعى (وهكذا يخلق جهد الكتابة عالما مشبعا بتفاصيل مهمة ذات مغزى وهو بذلك أكثر

---

(٤) إنه يصيح» حينما استشهد ديلورييه بمثال راستنياك فى الملهاة الانسانية لبلزاك، بمثال الانتهازى المتسلق ولو على سيقان النساء، راسما له فى نزعة كلبية الاستراتيجية الكفيلة بضمان نجاحه: حاول أن تفوز بإعجابه (يقصد دامبروز) وبإعجاب زوجته أيضا، واتخذها عشيقة»

فلوبير التربيه العاطفية، G. Flaubert LÉducation sentimentale, Paris, Gallimard Coll Bib. de La Pléiade 1948. P (49 باريس، جاليمار، مكتبة البلياد ١٩٤٨ ص ٤٩). وقد أبدى «ازدراء» تجاه الطلبة الآخرين وشواغلهم المشتركة (الرواية ص٥٥)، وهذا الازدراء مثل لا مبالاته بنجاح البلهاء مستلهم من «مطامح أكثر سموا» (الرواية ص٩٢–٩٤)، ولكنه يتصور لنفسه دون حنق أو مرارة مستقبلا يكون فيه محاميا عاما أو خطيبا برلمانيا (ص١١٨).

(٥) الرواية ص ٣٠٠ – ٣٠١.

(٦) الرواية ص ص ٣٤، ٤٧، ٥٦ – ٥٧، ٨٢، ٢١٦

مجال السلطة
وفقا للتربية العاطفية

دبلوماسيون			رسامون
وصناعيون			ومعيرون
ومستشارون			ونحاتون
ووزراء سابقون			وملحنون
وكبار موظفون			وشعـراء
وكبار ملاك	دامبروز	فريدريك	أرنو
ومشاهير	مدام دامبروز		ومدام أرنو
	السياسـة والأعمـال		الفـن والسياسـة

دلالة من الطبيعة كما تشهد وفرة المؤشرات وثيقة الصلة بالموضوع، التى يطرحها للتحليل(٧).

ومن ثم فإن حفلات الاستقبال والاجتماعات المختلفة قد جرى تمييزها والاشارة إليها جميعا بواسطة المشروبات المقدمة، ابتداء من بيرة ديلورييه حتى أنبذة بوردو الفاخرة عند دامبروز مرورا «بالأنبذة غير العادية» عند أرنو مثل ليبفرولى Lipfraoli وتوكى tokay والشمبانيا عند روزانيت (العشيقة).

ويمكن بذلك بناء الحيز الاجتماعى للتربية العاطفية بالاعتماد فى تحديد معالم المراكز على المؤشرات التى يقدمها فلوبير فى سخاء، وعلى «الشبكات» المختلفة التى تعين حدود الممارسات الاجتماعية لاختيار الوافدين الجدد مثل الاستقبالات والحفلات المسائية واجتماعات الأصدقاء (قارن الرسم البيانى المقابل).

وفى حفلات العشاء الثلاث عند آل أرنو(٨)، نلتقى بالإضافة إلى مرتادى «الفن الصناعى»، هوسونيه وبلليران وريجمبار، فى الحفلة الأولى بالآنسة فانتاز ومعتادى التردد على المكان والرسامين ديمتر وبوريو، وروزنوالد الملحن، وسومباز رسام الكاريكاتير، ولوفارياس «المتصوف، (وقد حضروا مرتين). وفى النهاية نلتقى بمدعوين عرضيين مثل انتنور بريف وهو رسام صور شخصية، وتيوفيل لوريس الشاعر، وفودرا النحات، وبيير بول مينسيوس الرسام (وينبغى أن نضيف إليهم فى حفلات العشاء هذه محاميا، والسيدة لوفوشيو، وناقدى فن صديقين لهوسونيه، وصاحب مصنع للورق والأب أودرى).

وفى المقابل هناك حفلات استقبال آل دامبروز(٩) وتفصل ثورة ١٨٤٨ بين الحفلتين الأوليين وبقية الحفلات. وهى تستقبل شخصيات مُعرَّفة بمناصبها العامة: مثل وزير سابق وأحد قساوسة أبرشيه كبيرة واثنين من كبار موظفى الحكومة، «وأصحاب أملاك» ، وشخصيات مشهورة فى مجال الفن والعلم والسياسة (السيد أ العظيم والسيد ب اللامع، والسيد جـ العميق والسيد د الفصيح والسيد هـ الضخم، وأعلى الأصوات فى اليسار المعتدل، وأبرز أنصار اليمين، وقائدى قلاع الوسط العادل). وبالإضافة إلى هؤلاء نستقبل،

---

(٧) للإشارة إلى أى درجة من الدقة يدفع فلوبير البحث عن التفصيلة وثيقة الصلة بالموضوع، سيكفى اقتباس تحليل إيف ليفى Yves Lévy : «إن الذراع اليسرى المتحركة للجانب الأيمن من الدروع هى قطعة من أثاث رموز النبالة النادرة جدا، ويمكن أعتبارها الشكل الذى يمثل الذراع اليمنى المتحركة للجانب الأيسر من الدرع). واختيار تلك القطعة، وقبضتها المغلقة، ومن ناحية أخرى اختيار أنواع الطلاء (الرملى للوسام والذهبى للذراع والفضى للقفاز) والشعار المكتوب شديد الدلالة («بواسطة كل الطرق») يشير بما فيه الكفاية إلى مقصد فلوبير أن يعطى لشخوصه علامات مميزة ناطقة، فليس هذا درعا لسيد نبيل بل شعارا لمستغل».

(٨) الرواية صفحات ٦٥، ٧٧، ١١٤.

(٩) الرواية صفحات ٢٢٦ ، ٣٧١ ، ٣٩٣.

بول دى جريمونفيل وهو دبلوماسى، وفوميشون رجل صناعة والسيدة دى لارسيلوا زوجة أحد المحافظين، ودوقة مونتروى، والسيدة نوننكور، وفى النهاية نلتقى بالإضافة إلى فريدريك بمارتينون وسيزى، والسيدة روك وابنتها. وبعد ١٨٤٨ سنرى أيضا لدى آل دامبروز السيد والسيدة أرنو، وهوسونيه وبلليران وبعض المهتدين الموالين، وأخيرا ديلورييه الذى أدخله فريدريك فى خدمة السيدة دامبروز.

أما فى حفلتى الاستقبال لدى الآنسة روزانيت، واحداهما كانت أيام علاقتها الغرامية بأرنو(١٠) والأخرى قرب نهاية الرواية حينما رمت إلى الزواج من فريدريك(١١). نلتقى بممثلات، وبالممثل دلمار، والآنسة فاتناز، وبفريدريك وبعض أصدقائه، وبلليران وهوسونيه وأرنو وسيزى وفى النهاية بالكونت دى بالازو وشخصيات سبق أن التقينا بها عند آل دامبروز، مثل بول دى جريمونفيل وفوميشون، والسيدين دى نوننكور ودى لارسيلوا وتتردد زوجة الأخير على صالون السيدة دامبروز.

وكل مدعوى سيزى نبلاء (السيد دى كومنج الذى يتردد أيضا على روزانيت.. الخ) باستثناء معلمها وفريدريك(١٢).

وفى أمسيات فريدريك نجد دائما ديلورييه فى صحبة سينيكال ودوساردييه وبلليران وهوسونيه وسيزى وريجمبار ومارتينون (وسيكون هذان الأخيران غائبين خلال الأمسية الأخيرة)(١٣).

وفى النهاية كان دوساردييه يحشد فريدريك والزمرة البورجوازية الصغيرة من أصدقائه، ديلورييه وسينكيال ومهندس معمارى وصيدلى ومستثمر فى النبيذ وموظف فى التأمينات.

∴ ∴ ∴

إن قطب السلطة السياسية والاقتصادية عليه بصمة آل دامبروز الذين يستجيب تكوينهم على الفور للأهداف العليا للطموح السياسى والعاطفى (إنه صاحب ملايين، فكر إذن ! حاول أن تفوز بإعجابه وباعجاب زوجته أيضا)(١٥) ويستقبل صالونهم «رجالا ونساء عظيمى الخبرة

---

(١٠) الرواية ص ١٤٥.

(١١) الرواية ص ٤٢١.

(١٢) الرواية ص ٢٤٩.

(١٣) الرواية ص ٨٨، ١١٩، ١٦٧.

(١٤) الرواية ص ٢٩٢.

(١٥) الرواية ص ٤٩. إن المركز البارز لآل دامبروز تدل عليه واقعة أن اسمهم يرد مبكرا جدا (فى الراوية ص ٤٢) ولكنهم لن يكونوا متاحين أمام لقاء فريدريك إلا بد فى وقت متأخر نسبيا، وبفضل وساطات. إن المسافة الزمنية هى واحدة من أشد الترجمات استعصاء على التجاوز للمسافة الاجتماعية.

بالحياة» أى فى الأعمال المالية، مع الاستبعاد الكامل قبل ثورة ١٨٤٨ للفنانين والصحفيين، وتتصف الأحاديث هناك بالجدية والإملال والمحافظة، فهناك يعلنون أن الجمهورية مستحيلة فى فرنسا، ويرغبون فى إخراس الصحفيين، ويهدفون إلى اللامركزية، وتوزيع فائض سكان المدن على الأرياف وينحون باللائمة على شرور وحاجات «الطبقات الوضيعه» ويتحدثون فى السياسة والاقتراع والتعديلات والتعديلات المضادة، ويعبرون عن الأحكام المسبقة ضد الفنانين. كما تطفح هذه الصالونات بالمقتنيات الفنية، ونقدم أكثر ألوان الطعام ندرة مثل سمك الإبراميس (الشبوط) ولحم الفزلان والجمبرى مع أفضل الأنبذة فى أجمل آنية وأدوات فضية. ويعد العشاء يتجاذب الرجال الأحاديث واقفين بينما تجلس النساء فى أقصى الغرفة.

أما القطب المقابل فليست عليه بصمة فنان كبير من الثوريين أو أحد راسخى القدم، بل بصمة أرنو تاجر اللوحات الذى يصبح بهذه الصفة ممثل النقود والأعمال داخل عالم الفن. وفلوبير فى مذكراته شديد الوضوح فيما يتعلق بذلك: فالسيد مورو (وهو الاسم الأصلى لأرنو) هو «رجل صناعة فى مجال الفن» ثم «رجل صناعة خالصة»(١٦). إن اقتران الألفاظ هنا وظيفة الإشارة سواء فيما يتعلق بالدلالة على مهنته أو على اسم مجلته «الفن الصناعى»، إلى النفى المزدوج المنقوش فى معادلة هذا الكائن المزدوج غير المتحدد مثل فريدريك والمنذور بواسطة ذلك للدمار: «أرض محايدة يلتقى عليها المتنافسون فى ألفة»(١٧) «إن» «المؤسسة الهجين» التى هى «الفن الصناعى» تقدم محلا للقاء بين فنانين يشغلون مواقع متضادة، فهناك انصار «الفن الاجتماعى» والمدافعون عن الفن للفن أو الكتاب الذين يحتفى بهم الجمهور البورجوازى. وتدور الأحاديث هنا «حرة»، أى فاحشة عن طيب خاطر («وكان فريدريك مندهشا من كلبية هؤلاء الرجال (أى استهزائهم بكل القيم الأخلاقية) كما كانت دائما حافلة بالمفارقات: وكانت أنواع السلوك بسيطة ولكن دون أن يكره أحد مافيها من تظاهر. وكان الحاضرون يأكلون أطباقا غريبة ويشربون «خمورا غير عادية»، ويحتدمون متحمسين لنظريات جمالية أو سياسية. وهم عادة على اليسار أو بالأحرى جمهوريون مثل أرنو نفسه أى «اشتراكيون»، ولكن «الفن الصناعى» أيضا صناعة فنية قادرة على الاستغلال الاقتصادى لعمل الفنانين، لأنها إحدى سلطات التكريس التى تحكم إنتاج الكتاب والفنانين(١٨) وكان أرنو على نحو ما مهيأ للقيام بوظيفة تاجر الفن، الذى لا يستطيع أن

---

(١٦) 16 - M.J. Durry, Flaubert et ses Projets inédits, Paris, Nizet, 1950, P. 155. شM16. M.J. D

إم چيه دورى، فلوبير ومشروعاته غير المنشورة.

(١٧) الرواية ص ٦٥ .

(١٨) وكان يتحكم بواسطة علاقاته ومجلته بالرسامين الناشئين الطامحين إلى أن يروا أعمالهم فى واجهة عرضه (الروايةص٧١)

يضمن نجاح مشروعه إلا بتمويه حقيقته، أى تمويه الاستغلال بواسطة لعب مزدوج دائم بين الفن والنقود[١٩]. إ هذا الكيان المزدوج، «الخليط من النزعة التجارية والبراءة»[٢٠]، من التقتير المتحسب لكل شيء ومن «البلاهة» (بمعناها عند السيدة أرنو[٢١] وكذلك عند روزانيت[٢٢])، أى الإسراف والكرم بقدر مماثل للصفاقة والإسفاف، يجمع لحسابه على الأقل لزمن ما مزايا منطقين متعارضين، منطق الفن المنزه عن الغرض الذى لا يعرف مكاسب إلا المكاسب الرمزية، ومنطق التجارة. وتسمح له هذه الثنائية الأعمق من كل ألوان الرياء بأن يمسك بالفنانين من تلابيب لعبتهم الخاصة، لعبة التنزه عن الغرض، والثقة والكرم والمودة (وكان أرنو يحب بلليران وهو يواصل استغلاله)[٢٣] وأن يترك لهم النصيب الأفضل، أى المكاسب الرمزية بالكامل لما يسمونه بأنفسهم: «المجد»[٢٤]، لكى يحتفظ لنفسه بالمكاسب المادية المقتطعة من جهدهم. إنه باعتباره رجل أعمال وتجارة وسط قوم يضعون على أنفسهم واجب رفض الاعتراف بمصلحتهم المادية إن لم يكن رفض التعرف عليها، سيظل محكوما عليه بأن يبدو بورجوازيا فى أعين الفنانين وفنانا فى أعين البورجوازيين[٢٥].

أما هامش العالم الذى يقع بين العالم الفنى بلاد «بوهيميا» والعالم الاجتماعى، والذى يمثله صالون روزانيت فهو يستمد رواده من العالمين المتضادين فى نفس الوقت: «إن صالونات الغانيات (وترجع أهميتها إلى ذلك الوقت) كانت أرضا محايدة يلتقى عليها المشاركون فى الأطراف المختلفة[٢٦]». وكان هذا العالم الوسيط محاطا بعض الشيء بالشبهات، وتسيطر عليه «نسوة متحررات» ومن ثم قادرات على أن يزاولن حتى النهاية وظيفة «الوسيطات» بين البورجوازيين وهم بايجاز المسيطرون، والفنانين وهم ذو وضع مزدوج إنهم المسيطرون الخاضعون للسيطرة (وتمارس الزوجة الشرعية «للبورجوازى»، وهى الخاضعة إنهم للسيطرة بوصفها امرأة، بين المسيطرين هذه الوظيفة بطريقة أخرى بواسطة صالونها) إنهن يخرجن غالبا من «الطبقات الوضيعة» ويصبحن غانيات غارقات فى الترف

---

(١٩) «كان للفن الصناعى مظهر صالون أكثر من مظهر محل تجارى» (الرواية ص ٥٢).

(٢٠) الرواية ص ٤٢٥.

(٢١) الرواية ص ٢٠١

(٢٢) الرواية ص ١٧٧.

(٢٣) الرواية ص ٧٨.

(٢٤) وهكذا «فإن بلليران الأكثر حساسية للمجد بالنسبة إلى المال والذى فرغ أرنو لتوه من سرقته فى طلبية ثم مالبث أن أغرقه بالمديح فى مجلة الفن الصناعى، هرول إلى العشاء الذى دعى إليه (الرواية ص٧٨)

(٢٥) هذا رجل فظ بورجوازى «كما يقول بلليران (الرواية ص ٧٣)، وتحذر السيدة دامبروز ومن جانبها فريدريك من التعامل معه: «أنا افترض انكما لا تشتركان معا فى أعمال» (الرواية ص ٢٦٩).

(٢٦) الرواية ص ٤٢١.

بل حتى مرتبطات بالفن مثل الراقصات والممثلات أو مثل ڤانتاز وهى نصف محظية ونصف أديبة اللائى يدفع لهن الرجال لكى يصرن «متحررات». وهن ينجبن ألوان الحرية بواسطة إبداع المخيلة وتجاوز الحد فى الخروج على المألوف : (إن التماثل مثير بينهن وبين البوهيميين وحتى بينهن وبين الكتاب راسخى القدم من أمثال بودلير وفلوبير الذين يتساءلون عن الصلة بين وظيفتهم ووظيفة العاهرة). وكل شيء لديهن من الأشياء التى لا يتخيلها أحد فى أماكن أخرى حتى عند آل أرنو دون ذكر لصالون آل دامبروز[٢٧] مباح مبذول، مثل تنافر اللغة وشذوذها، والتلاعب بجناس الألفاظ، والتفاخر الطنان، والأكاذيب التى تُعد حقائق، والتأكيدات بعيدة الاحتمال»، وانحرافات السلوك (فهناك من يقذف من بعيد برتقالة أو سدادة فلين، أو يغادر مكانه ليتحدث مع شخص ما»). إن «هذا الوسط المعد للإرضاء والترويح»، يجمع مزايا عالمين متعارضين، محتفظا بحرية الأول وترف الآخر، دون أن يجمع شيئا من منغصاتهما حيث يتخلى فيه بعض الناس عن زهدهم الأضطرارى، والآخرون عن قناع الفضيلة. وكل ذلك حسن «فى هذا الاحتفال العائلى البهيج» كما يقول هو سونيه متهكما[٢٩]. حيث الغانيات» يسايرن الفنانين وينتقين من بينهم أحيانا أصدقاءهن الأثيرين (مثل دلمار)، والبورجوازيين الذين ينفقون عليهن (مثل أودرى). ولكن هذا الاجتماع العائلى المعكوس، حيث تعمل هذه العلاقة بين المال والمصلحة على تدعيم العلاقة العاطفية، يظل محكوما مثل القداس الأسود (قداس للشيطان هو محاكاه هزلية للقداس الكاثوليكى فى العصر الوسيط) بما ينفيه وينكره، فكل القواعد والفضائل البورجوازية يجرى إقصاؤها إلا احترام المال الذى يشبه الفضيلة فى أماكن أخرى فى أنه يستطيع إعاقة الحب[٣٠].

مسألة الميراث:

حينما يحدد فلوبير موضع قطبى مجال السلطة، أو الوسط الحقيقى بالمعنى النيوتونى، حيث تعمل القوى الاجتماعية، قوى الجذب والتنافر[٣١] التى تجد تجليها كظاهرات فى شكل

---

(٢٧) «وفى وقت تناول الخمر تختفى مدام أرنو وتصبح المحادثة شديدة الحرية» (الرواية ص ٧٩).

(٢٨) الرواية ص ١٤٨.

(٢٩) الرواية ص ١٥٥.

(٣٠) إن التراتب المهمين، تراتب المال لا يجرى تذكره بالإلحاح الذى يحدث عند روزانيت، أودرى يسبق خطى أرنو «إنه غنى، هذا الوغد العريق» وأرنو يسبق خطى فريدريك (الرواية ص ١٥٨).

(٣١) من الممكن أن تقرأ عن استعمالات فكرة «الوسط» ابتداء من نيوتن الذى لم يستعمل الكلمة وحتى بلزاك الذى أدخلها إلى الأدب عام ١٨٤٢ فى مقدمة الملهاة الانسانية أو حتى تين Taine, الذى جعل منها أحد المبادىء الثلاثة لتفسير التاريخ مرورا بالموسوعة عند دالمبير D'Alembert حيث ظهرت بمدلولها الميكانيكى، ولا مارك Lamarck الذى أدخلها فى علم الحياة وأوجست كونت – بين آخرين – الذى أسسها نظريا – الفصل المعنون «الكائن الحى ووسطه» فى مؤلف جورج كانجييم Canguilhem معرفة الحياة»

la Connaissance de la vie, Paris, Vrin, 1975, P. 12g - 154.

دوافع سيكولوجية مثل الحب والطموح، فإنه (فلوبير) يؤسس شروط نوع من التجريب السوسيولوجى: إن خمسة مراهقين بينهم البطل فريدريك جمعهم مؤقتا وضعهم المشترك باعتبارهم طلابا، سيقذف بهم فى هذا الحيز، كأنهم جزئيات فى مجال قوى، وستتحدد مساراتهم بواسطة العلاقة بين قوى المجال وقصورهم الذاتى. وهذا القصور الذاتى مغروس من ناحية فى الاستعدادات التى ترجع إلى أصولهم وإلى مساراتهم والتى تضمن ميلا إلى استمرار طريقة فى الوجود ومن ثم إلى مسار محتمل، ومن ناحية أخرى مغروس فى رأس المال الذى ورثوه والذى يسهم فى تحديد الإمكانات والمستحيلات التى يخصصها لهم المجال(٣٢).

انه مجال قُوى ممكنة تمارس تأثيرها على كل الأجسام التى تستطيع الدخول إليه، كما أن مجال السلطة هو أيضا مجال صراعات، ويمكن بهذه الصفة مقارنته بلعبة ما: فالاستعدادات أى مجمل الصفات المندمجة بما فيها الرشاقة والطلاقة وحتى الجمال، ورأس المال فى أشكاله المتنوعة الاقتصادية والثقافية والاجتماعية تشكل جميعا أوراقا رابحة متحكمة، وطريقة اللعب والنجاح فى اللعب وبإيجاز كل عملية النضج الاجتماعى التى يسميها فلوبير التربية العاطفية.

ويبدو الأمر كما لو كان فلوبير يريد أن يُعرِّض لقوى المجال مجموعا متناسقا من الأفراد الذين يمتلكون فى تراكيب مختلفة قابليات تمثل فى عيونهم شروط النجاح الاجتماعى، وهو من ثم «يشيِّد» مجموعة من المراهقين بحيث يرتبط كل واحد من أعضائها بواحد من الآخرين، وينفصل عن كل الآخرين بواسطة مجموعة من التشابهات والخلافات الموزعة على نحو يكاد أن يكون نسقيا. سيزى غنى جدا ونبيل ويتمتع بصلات قوية ومتميز (وسيم)، ولكنه قليل الذكاء والطموح، ديلورييه ذكى وتحركه إرادة عاتية نحو النجاح ولكنه فقير محروم من الصلات وليس وسيما. كما أن مارتينون غنى بما يكفى ووسيم بما يكفى (وسيفاخر بذلك على أى حال)، وذكى بما يكفى ومصر على النجاح، ويملك فريدريك كما يقال كل مايلزم - الثراء النسبى والجاذبية والذكاء ماعدا إرادة النجاح.

وفى لعبة مجال السلطة هذا يكون الرهان بكل وضوح هو النفوذ الذى ينبغى إحرازه أو المحافظة عليه ويمكن للذين يدخلون فيها أن يختلفوا من زاوية علاقتين، الأولى من وجهة نظر

---

(٣٢) يظهر المستقبل بالفعل بوصفة حزمة من المسارات غير المتساوية فى درجة احتمالها، والواقعة بين حد أعلى، هو على سبيل المثال عند فريدريك أن يكون وزيرا وعاشقا للسيدة دامبروز، وحد أدنى هو عند فريدريك نفسه أن يكون كاتبا عند محام إقليمى وأن يتزوج الآنسة روك.

الميراث أى الأوراق الرابحة، والثانية من وجهة نظر استعداد الوريث لمراعاة ذلك أى من وجهة نظر إرادة النجاح.

∴ ∴ ∴

ولكن ما الذى يجعل وريثا ما مؤهلا أو غير مؤهل للميراث؟ وما الذى يدفعة إلى مجرد الحفاظ على الميراث أو إلى تنميته؟. إن فلوبير يقدم بعض عناصر الإجابة عن هذه الأسئلة، وعلى الأخص فى حالة فريدريك. فالعلاقة بالميراث تضرب جذورها دائما فى العلاقة بالأب والأم، وهما شخصيتان تتصفان بالتحديد التضافرى (تحديد لا بعامل واحد بل بكل مركب Surdétermination)، وتتشابك فيهما المكونات النفسية (التى يصفها التحليل النفسى) بالمكونات الاجتماعية (التى يحللها علم الاجتماع). ويمكن لازدواجية فريدريك تجاه ميراثه، وهى مصدر تردده ومراوغاته أن تجد مبدأها فى ازدواجيته تجاه أمه، فهى شخصية مزدوجة مؤنثة كما هو واضح ولكنها أيضا كائن مذكر بمقدار ماهى بديل للأب المختفى، الحامل المعتاد للطموح الاجتماعى. لقد صارت أرملة لزوج «من عامة الشعب» مات بضربة سيف أثناء حملها تاركا لها ثروة تحيط بها الشبهات». فهذه المرأة الرصينة المنحدرة من عائلة تنتمى إلى صغار النبلاء فى الأقاليم، قد نقلت إلى ابنها كل مطامحها فى استعادة المركز الاجتماعى، ولم تكف قط عن تذكيره بمقتضيات عالم المال والأعمال، وهى مقتضيات تنطبق أيضا على أعمال الغرام. بيد أن فلوبير يومىء (وخاصة فى استحضار اللقاء النهائى «قد أحس بشىء ما يستعصى على التعبير، بنفور، مثل الفزع من الزنا بالمحارم») إلى أن فريدريك قد نقل حبه لأمه إلى السيدة أرنو، وهو المسئول عن انتصار مبررات الحب على مبررات الأعمال المالية.

∴ ∴ ∴

وهكذا نجد أمامنا تقسيما أول بين «البورجوازيين الصغار» الذين لا يمتلكون أى موارد سوى إرادتهم ونواياهم (الحسنة)، مثل ديلورييه وهوسونيه[٣٣]. وبين الوارثين. ولكن وسط الآخرين هناك وارثون عقدوا صلحا مع أنفسهم باعتبارهم كذلك، إما بالاكتفاء بالمحافظة على مركزهم مثل سيزى الأرستقراطى وإما بمحاولة الارتقاء، به مثل مارتينون البورجوازى المقتحم. وليس لسيزى من مبرر للوجود فى تخطيط الرواية إلا لكى يمثل إحدى الاستعدادات الممكنة بالنسبة إلى الميراث، وعلى نحو أعم بالنسبة إلى نظام المراكز القابلة للتوريث: إنه

الوارث بلا تاريخ، الذى يكتفى بأن يرث لأنه عندما نأخذ فى الاعتبار طبيعة ميراثة من ثروات وألقاب وكذلك ذكاءه فلن يكون لديه ما يفعله إلا أن يكون وارثا، ولن يكون لديه ما يفعله من أجل، كونه وارثا. ولكن هناك أيضا الوارثين أصحاب التاريخ، أولئك الذين مثل فريدريك، فهم إن لم يرفضون لأنفسهم فلا أقل من أن يرفضوا أن يصبحوا وارثين، يرثهم هم أنفسهم ذلك الميراث.

ويمثل نقل السلطة بين الأجيال لحظة حرجة دائما من تاريخ البيوتات، ويرجع ذلك بين أسباب أخرى إلى أن علاقة المطابقة المتبادلة بين الإرث المادى والثقافى والاجتماعى والرمزى وبين الأفراد البيولوجين الذين شكلوا بواسطة المطابقة ومن أجلها، تجد نفسها مؤقتا عرضه للخطر. وإن ميل الإرث (وبواسطته ميل كل البنية الاجتماعية الى الثبات من حيث مواصلة الوجود، لا يمكن أن يتحقق إلا إذا ورث *الميراث الوارث*، عندما ينقل الموتى (أى الملكية) بمجرد وفاتهم مايملكون إلى الأحياء (أى إلى مالك مهيأ وقادر على الميراث) عن طريق توسط على وجه الخصوص من جانب الذين يتحملون مؤقتا مسئوليته، والذين يجب عليهم تأكيد جدارتهم بالخلافة.

بيد أن فريدريك لم يستوف الشروط: إنه حائز لا ينوى أن يدع حيازته تتملكه، دون أن يتخلى عن تلك الحيازة، وهو يرفض أن يتعقل ويقف فى الصف وأن يستولى على عقارين يستطيعان وحدهما فى هذا الوقت وهذا الوسط أن يمنحاه وسائل الوجود الاجتماعى وشاراته، أى «وضعا» وزوجة ذات مهر وإيرادات[٣٤]». يريد فريدريك أن يرث دون أن يصير ميراثا. وينقصه ما يسميه البورجوازيون الجدية، وهى تلك القدرة على أن تكون ما ينبغى أن تكون؛ وهى شكل اجتماعى لمبدأ الهوية يستطيع وحده أن يؤسس هوية اجتماعية لا لبس فيها. لقد كشف عن أنه غير قادر على أن يأخذ نفسه مأخذ الجد، وأن يطابق بين نفسه استباقا وبين الوجود الاجتماعى المقدر له (على سبيل المثال مستقبل محتمل مع الآنسة

---

(٣٣) لم يصل فلوبير فى الواقع إلى إقامة تمييز بين ديلورييه وهوسونيه: فهما إذ يرتبطان معا فى مشروع سياسى أدبى يريدان إثارة اهتمام فريدريك به، يظلان دائما شديدى الاقتراب فى مواقفهما وأفكارهما، على الرغم من أن أحدهما يوجه مطامحه نحو الأدب والآخر نحو السياسة. وفى غمار مناقشه حول أسباب فشل ثورة ١٨٤٨ يجيب فريدريك ديلورييه «لقد كنتم مجرد بورجوازيين صغار وكان أفضلكم أدعياء» (الرواية ص ٤٠٠) ويذكرنا ذلك باشارة سابقة «لقد تطلع إليه فريديك فى الردنجوت الزى الهيئة، ونظارته الكابية ووجهه الشاحب وبدا له هذا المحامى كأنه خادم فى مدرسة إلى درجة لم يستطع معها أن يمنع ابتسامة مزدرية من أن ترتسم على شفتيه (الرواية ص ١٨٥).

(٣٤) الرواية ص ٣٠٧

لويز)(٣٥)، وأن يقدم بذلك ضمانات لمستقبل جاد، وهو بذلك يفقد «الجدية» واقعيتها، ومعها «كل الفضائل المنزلية والديموقراطية»(٣٦). وهى فضائل الذين يطابقون بين أنفسهم وأوضاعهم، ويعملون ما ينبغى عليهم ويتفانون فيما يفعلون سواء أكانوا «بورجوازيين» أو «اشتراكيين».

إن مارتينون على الرغم من كل تقارب هو من هذه الزاوية النقيض الكامل لفريدريك. وإذا كان هو الذى ينتهى بالفوز فى خاتمة المطاف، فذلك لأنه دخل بجدية فى الأدوار التى لم يقم فريديك إلا بتمثيلها. لقد سجل فلوبير إبتداء من أول ظهور لمارتينون «إنه يريد أن يبدو وقوراً» كما أوضح على سبيل المثال أنه ابتداء من حفل الاستقبال الأول عند آل دامبروز، وسط الضحكات «والمزاح الجرىء» «كان مارتينون وحده قد ظهر بمظهر الجدية(٣٨) على حين كان فريدريك يثرثر مع السيدة دامبروز. وعلى وجه العموم كان مارتينون فى الظروف المماثلة يواصل دائما الانتصار بجديته على «الناس الجادين»، على النقيض من فريدريك الذى يهرب بالقرب من النساء») بعيدا عن ملل المحادثة بين الرجال («ولأن هذه الأشياء كانت تضايق فريدريك فقد اقترب من النساء)(٣٩). ويقابل ازدراء فريدريك «للجادين» المستعدين دائما مثل مارتينون أن يتبنوا فى حماس الأوضاع التى يوعدون بها، وأن تروق لهم النساء اللائى خطبن لهم التردد وافتقاد الأمان الذى يشعر به فى مواجهة عالم دون أهداف متميزه أو معالم مؤكدة. وهو يجسد إحدى طرق تحقيق المراهقة البورجوازية وهى ليست أكثر الطرائق ندرة، ولكنها تستطيع أن تواصل حياتها والتعبير عن نفسها وفقا للحظات أو وفقا للعصور فى بلاغيات النزعة الأرستقراطية، أو فى الصياغة اللفظية للنزعة الشعبوية، وكلها مصطبغة بالصبغة الجمالية.

فالبورجوازى مع إرجاء التنفيذ، والمثقف بصفة مؤقته المضطر لأن يتبنى أو يحاكى فى فترة من الزمان ما يتظاهر به المثقف من مواقف مهيأ لعدم التحدد بواسطة ذلك التحديد المزدوج المتناقض: لأنه يحتل مكانا فى مركز مجال للقوى مدين ببنيته للتضاد بين قطب السلطة الاقتصادية أو السياسية وقطب المكانه الثقافية أو الفنية (وقطب الجذب فيه يتلقى دعما من المنطق الخاص للوسط الطلابى)، فهو يحدد موضعه داخل منطقة انعدام الوزن

---

(٣٥) الرواية ص ٢٧٥

(٣٦) قارن «مراسلات» فلوبير، خطاب إلى لويز كوليه فى مارس ١٨٤٧

Flaubert, Correspondance, Paris, Gallimard.

(٣٧) الرواية ص ٥٣

(٣٨) الرواية ص ١٩٣

(٣٩) الرواية ص ٢٦٧

الاجتماعى حيث تتعادل وتتوازن على نحو مؤقت القوى التى ستذهب به فى هذا الاتجاه أو ذاك.

وبالاضافة إلى ذلك فإن فلوبير يبنى استقصاءه من خلال فريدريك على مايجعل من المراهقة «لحظة حرجة» بالمعنى المزدوج «فالدخول إلى الحياة» كما يقال هو قبول الدخول فى لعبة أو أخرى من تلك اللعب الاجتماعية المقرة، والشروع فى ذلك الاستثمار الاستهلالى الاقتصادى والسيكولوجى فى آن معا، المتضمن داخل الإسهام فى اللعب الجادة التى يتألف منها العالم الاجتماعى. ويتجلى هذا الإيمان باللعبة وبقيمتها ورهاناتها قبل كل شىء - مثلما هى الحال عند مارتينون - فى الجدية، أى فى روح الجدية وذلك النزوع إلى أخذ كل الأشياء والناس الذين يعتبرهم المجتمع جادين مأخذ الجد، وإلى البدء بالنفس وبهذه الأشياء وهؤلاء الناس فحسب.

ولكن فريدريك لم يصل إلى أن يعكف على لعبة من لعب الفن أو المال التى يعرضها العالم الاجتماعى. وهو إذ يرفض الإيمان باللعبة illusio باعتباره وهما لقى موافقة ومشاركة إجماعية، ومن ثم باعتباره إيهاما بالواقع، فإنه يجد ملاذه فى الوهم (الانخداع) الحقيقى، المعلن باعتباره وهما، وصورته بامتياز هى الوهم الرومانسى القصصى فى أشد أشكاله تطرفا (عند دون كيشوت أو إمّا بوفارى على سبيل المثال). ولكن الدخول إلى الحياة كأنه دخول فى الإيهام بالواقع الذى تضمنه الجماعة بكاملها لا يمضى من تلقاء ذاته. كما أن المراهقين الغارقين فى الوهم الرومانسى القصصى أمثال فريدريك وإمّا بوفارى بل وفلوبير نفسه يأخذون الخيال القصصى مأخذ الجد لأنهم لم يصلوا إلى أخذ الواقع مأخذ الجد، متذكرين دائما أن «الواقع» الذى نقيس به كل الأخيلة ليس إلا مرجعا يحظى بتأكيد شامل لوهم جماعى(٤٠).

ومع هذا الحيز المستقطب لمجال السلطة يتحدد موقع اللعبة والرهانات: وبين الطرفين النهائيين تضارب كامل، وليس من الممكن اللعب على القائمتين وإلا وقع المرء تحت طائلة خسارة كل شىء لأنه أراد كسب كل شىء. وبعد وصف صفات المراهقين تكون الأوراق الرابحة قد وزعت ويمكن للدور أو الشوط أن يبدأ. لقد عُرِّفت كل شخصية رئيسية بإحدى الصيغ التكوينية التى ليست فى حاجة إلى تفسير مكتمل، وبدرجة أقل إلى إضفاء طابع

---

(٤٠) إن وجود لا متغيرات (ثوابت) بنيوية مثل تلك التى تميز وضع الوارث» أو على نحو أكثر عموما، وضع المراهق والتى يمكن أن تكون من حيث المبدأ علاقات «مطابقة تماما»بين القارىء والشخصية، هى دون شك واحدة من أسس طابع الخلود الذى يعطيه التقليد الأدبى لبعض الأعمال أو لبعض الشخصيات.

المعادلة الشكلية لكي توجه اختيارات الروائى (فهى تعمل دون شك على وجه التقريب باعتبارها حدسا عمليا لذلك التطبع habitus الذى يسمح لنا فى التجربة اليومية باستشعار أو بتفهم ألوان سلوك الأشخاص المعتادين) .فالأفعال والتفاعلات وعلاقات المنافسة أو الصراع بل وحتى المصادفات السعيدة أو التعيسة التى تصنع مسار قصص الحياة المختلفة ليست إلا مناسبات متعددة لتجلى جوهر الشخصيات، عن طريق بسط أطواء ذلك الجوهر خلال الزمان فى شكل قصة وتاريخ حياة.

وعلى هذا النحو فإن كل لون من ألوان سلوك إحدى الشخصيات سيقوم بتحديد دقيق لنظام الأختلافات الذى يضعها فى تعارض مع كل الأعضاء الآخرين فى المجموعة التجريبية، دون أن يضيف فى الحقيقة شيئا على الاطلاق إلى الصيغة الأولية. وفى الواقع إن الشخصية هنا هى كل مكتف بذاته فى كل تجل من تجلياتها، فكل جزء ينطوى على صفات الكل Pars totalis ، وهو مهيأ لأن يقوم بوظيفة باعتباره علامه قابلة للفهم على نحو مباشر تدل على كل العلامات الأخرى فى الماضى أو المستقبل. ومن ثم فإن «اللحية المرسلة المشذبة» لمارتينون تعلن عن كل ألوان سلوكه اللاحقة ابتداء من الشحوب والتنهدات والتأوهات التى يكشف بواسطتها أثناء الانتفاضة عن خوفه من أن يعد متورطا فيها. وكذلك الحال مع التناقض المحترس الذى يأتى به إلى رفاقة حينما يهاجم لوى فيليب – وهو موقف يرجعه فلوبير نفسه إلى لين العريكه الذى أكسبه تجنب العقوبات أثناء سنوات الدراسة والحصول على رضا أساتذة الحقوق اليوم، وانتهاء بالجدية التى يعلنها سواء فى ألوان سلوكه أو فى أحاديثه ذات الطابع المحافظ المتفاخر فى أمسيات آل دامبروز.

وإذا كانت التربية العاطفية وهى التاريخ المحتوم لمجموعة كانت عناصرها المتحدة بواسطة قائمة من التوافقات شبه النسقية خاضعة لجملة من قوى الجذب أو التنافر يمارسها عليها مجال السلطة، تمكن قراءتها باعتبارها قصة فذلك لأن البنية التى تنظم الأحداث المتخيلة، والتى تؤسس الإيهام بالواقع الذى تنتجة تتنكر متخفية كما فى الواقع وراء تلك التفاعلات بين أشخاص وهى التى تقوم بتشكيلها فى بنية . ولما كانت أشد تلك التفاعلات كثافة هى علاقات عاطفية خصها المؤلف نفسه مسبقا بالانتباه، فسوف ندرك أنها قد أسدلت بالكامل قناعا على أساس قابليتها الخاصة للفهم فى أعين المُعقبين الذين لن تميل «حاستهم الأدبية» أبدا إلى البحث فى الهياكل الاجتماعية عن مفتاح للعواطف.

وإن ما ينزع عن الشخصيات المظهر المجرد لكونهم مجاميع متوافقة من المؤشرات هو أيضا على سبيل المفارقة ضيق الحيز الاجتماعى الذى وضعوا فيه: ففى هذا العالم المتناهى والمغلق، الذى يشبه كثيرا رغم المظاهر، عالم الرويات البوليسية حيث تنغلق كل الشخصيات داخل جزيرة أو بيت منعزل، تتفتح أمام الشخصيات العشرين فرص قوية للالتقاء سواء تحسنت الظروف أو ساءت ومن ثم لابتعاث كل متضمنات «صيغهم» ومعادلاتهم الخاصة بكل فرد منهم داخل إحدى المغامرات الضرورية. كما تحوى تلك الصيغ استباقا كل تحولات وانقلابات تفاعلهم، مثل المنافسة على امرأة (بين فريدريك وسيزى على روزانيت أو بين مارتينون وسيزى على سيسيل أو على مركز (بين فريدريك وماريتنون حول مسألة الرعاية من جانب السيد دامبروز). ونعرف فى نهاية كشف الحساب المقارن الأول للمسارات أن «سيزى لن يكمل دراسته القانونية» ولماذا كان سيكملها؟. ولأنه اختلط أثناء مراهقة باريسية، كما يتنبأ العرف فى هذا الصدد بقوم مارقين وعادات وأفكار خارجة عن الطريق السوى، فلن يتأخر فى استعادة الطريق المستقيم تماما، الذى يقوده إلى المستقبل المتضمن فى ماضيه أى إلى «حصن أسلافه» حيث ينتهى كما يجدر به أن ينتهى «غائصا فى الدين وأبا لثمانية أطفال». وهذا المثال الخالص على إعادة الانتاج البسيطة، يتعارض مع فريدريك، الوارث الذى يرفض ميراثه، كما يتعارض مع ماريتنون الذى يسخّر كل شيء لتنمية ميراثه، ويضع فى خدمة رأس ماله الموروث (من ممتلكات وعلاقات ووسامة وذكاء) إرادة نجاح لن نجد معادلا لها إلا لدى البورجوازيين الصغار، وتضمن له أعلى المسارات المفتوحة موضوعيا. إن تحدد مارتينون وهو الوجة العكسى الدقيق لعدم تحدد فريدريك مدين دون شك بجزء مهم من فاعليته للآثار الرمزية التى تصاحب كل فعل يتسم بتلك السمة. وتشكل الكيفية المخصوصة للممارسات التى يتجلى بواسطتها الاستعداد إزاء الرهان، «الجدية» و «الاقتناع».. والحماس» (أو على العكس الخفة، «والنزق» والتراخى)، الشهادة الأكثر رسوخا على الاعتراف بالمراكز المشتهاة، ومن ثم على الخضوع للنظام الذى يهدف المرء إلى أن يدمج نفسه فيه، وهذا هو ما تتطلبه جميع الهيئات فوق كل شيء من هؤلاء الذين عليهم إعادة انتاجها.

وتصور العلاقة بين فريدريك وديلوريه التعارض بين الذين يرثون والذين لا يرثون إلا الطموح إلى الامتلاك، أى بين البورجوازيين والبورجوازيين الصغار، وهذه هى الحال مع المغامرة لدى «التركية» صاحبة الماخور أيام الصبا، فعند فريدريك النقود ولكن تنقصه الجسارة أما ديلورييه الذى يتجاسر فتنقصه النقود ولا يستطيع إلا أن يتعقب فريدريك فى هروبه.

وتذكرنا الرواية مرات متعددة بالمسافة الاجتماعية التى تفصل بينهما وعلى الأخص من

خلال التعارض بين ذوق كل منهما: فلدى ديلورييه مطامح جمالية من الدرجة الدنيا ويتجاهل الرهافة المتحذلقة لادعاء العظمة (ولأنه فقير فقد كان يشتهى الترف فى أشد صوره وضوحا)[٤١]، (لو كنت مكانك لابتعت بعض الفضيات كاشفا بحبة للبذخ عن رجل متواضع الأصل)[٤٢]. وفى الحقيقة «لقد كان يطمح إلى الثراء باعتباره وسيلة للتسلط على الناس على حين كان فريدريك يتخيل مستقبله فى إطار جمالى. وفوق ذلك فقد أبدى فريدريك مرارا أنه يخجل من علاقته «بديلورييه[٤٤]، بل وأظهر له صراحة ازدراءه[٤٥]. وقد جعل فلوبير – وكأنه يذكرنا بمبدأ سلوك ديلورييه بأكمله (وباختلافه عن فريدريك) – من مسألة الميراث سببا فى الإخفاق الذى أنهى مطامحه الجامعية:، فقد تقدم لمسابقة شهادة الأستاذية (الاجرجاسيون) «برسالة عن حق الوصية، دافع فيها عن وجوب الحد منه بقدر الإمكان» ثم شاء الحظ أن يسحب بالقرعة ورقة فجاء موضوع المناقشة الملكية بالتقادم، مما منحه الفرصة لكى يسهب فى ذم الميراث والوارثين، وقد دفعه إخفاقه فى «النظريات التى يرثى لها» والتى سببت فشله، إلى أن يدافع عن الغاء الميراث عن طريق القرابة الفرعية دون أن يستثنى إلا فريدريك[٤٦] . وقد تساءل بعض المعقبين كما تساءل سارتر نفسه بطريقة جديه عن وجود علاقة جنسية مثلية بين فريدريك وديلورييه، استنادا، على وجه الدقة، إلى إحدى فقرات التربية العاطفية حيث تشف البنية الموضوعية للعلاقة بين الطبقات بأوضح ماتكون من خلال تبادل التأثير بين الأفراد «ثم انشغل فكره بشخصية فريدريك ذاتها، التى فرضت عليه دائما فتنة تكاد أن تكون أنثوية[٤٧]» وليس ذلك فى الواقع إلا طريقة قد تجمدت نسبيا فى قالب مكرر للإفصاح عن الفرق الاجتماعى بين التعود hexis الجسدى والعادات السلوكية التى حينما توضع فى مرتبة الإرهاف والأناقة تدرج فريدريك فى جانب ماهو أنثوى، أى فى جانب المخنث، كما نرى فى تلك الفقرة: وقد تعرف فى المدرسة على السيد دى سيزى، وهو ابن عائلة كبيرة كان يشبه إحدى الفتيات لرقته الشديدة»[٤٨].

---

(٤١) الرواية ص ٢٧٦

(٤٢) الرواية ص ١٤٤

(٤٤) الرواية ص ٩١

(٤٥) الرواية ص ١٨٥

(٤٦) الرواية ص ١٤١

(٤٧) الرواية ص ٢٧٦

(٤٨) الرواية ص ٥٢ . عن محاولة سارتر للعثور فى البنية العميقة لعلاقة جوستاف فلوبير بالآخرين وخاصة بوالده على جذر الميل إلى الازدواج الذى سيكون فى أساس هذا الزوج أو الثنائى أنظر سارتر: أبله العائلة جوستاف فلوبير من ١٨٢١ إلى ١٨٥٧

J.P. Sartre, L'Idiot de la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857, Paris, Gallimard, 1971, t.1, P 226.330

وينبغى أن نضيف إلى الاختلافات فى آداب السلوك، الاختلافات الأكثر جوهرية فى العلاقة بالنقود، فقد كانت لدى فريدريك كما تدل كل الشواهد تبعا لملاحظة بيير كوانى Pierre Coigny فكرة أنثوية عن النقود، تجعل منها أداة للمتعة والترف أكثر من أن تكون أداة للسيطرة»(٤٩).

∴ ∴ ∴

إن مبدأ العلاقة المفردة بين الصديقين مغروس فى صميم العلاقة بين البوجوازية والبورجوازية الصغيرة: فالطموح الذى يهدف إلى المطابقة بالآخر وإلى وضع الذات مكانه وإلى أن يعتبره مثيلا له من مقومات الادعاء البورجوازى الصغير، وبمدى أوسع، من مقومات موقع المدّعى (المطالب بما ليس له) أو النسخة الثانية «القرين». ويقفز بداهة إلى الذهن المسعى الملتبس الذى شرع فيه ديلورييه لدى السيدة أرنو، ومناقشاته لحظة أن حاول الاستحواذ على «فرصتى» فريدريك، متمثلين فى السيد دامبروز والسيدة أرنو، وحاول أن يأخذ مكانه واضعا نفسه محله، كما تقفز إلى الذهن الاستراتيجية التى استعملها لدى لويز «خطيبة» فريدريك، والتى انتهت بأن تزوجها هو: «لقد بدأ لا بإزجاء المديح لصديقهم فحسب، بل بمحاكاة طريقته فى المشى ولغته بقدر ماكان ذلك ممكنا»(٥٠).

إن نزوع ديلورييه إلى المطابقه بين نفسه وبين فريدريك وإلى احتضان قضيته وإلى أن يتخيل نفسه «بديلا لفريدريك على وجه التقريب وذلك بواسطة تطور ذهنى غريب يجتمع فيه الثأر والتعاطف والمحاكاة والإقدام»(٥١)، لم يستمر دون وعى حاد بالفرق الذى يفصله عن فريدريك، دون حس بالمسافة الاجتماعية التى تفرض عليه أن يحافظ على المسافات الفاصلة جميعا حتى فى الخيال. وهو بمعرفته أن ما يصلح لأحدهما لا يصلح بالضرورة للآخر، يلزم مكانه حتى إذا وضع نفسه مكان الآخر: «بعد عشر سنين ينبغى أن يصير فريدريك نائبا، وبعد خمس عشرة سنة وزيرا ولم لا؟ إنه يستطيع أولا بميراثه الذى يوشك أن يحصل عليه أن يؤسس جريدة تكون البداية، وبعد ذلك سنرى الخطوات التالية. أما بالنسبة إلى ديلورييه فقد كان يطمح دائما إلى كرسى الأستاذية فى مدرسة الحقوق»(٥٢)، وإذا كان يربط بين مطامحه ومطامح فريدريك، فقد كان ذلك دائما من أجل أن يخضع لها مشاريعه الواقعية المحدودة: «ينبغى أن تشق طريقك فى هذا العالم الراقى وتقودنى إليه فيما بعد»(٥٣). لقد كانت لديه

---

(٤٩) ب . كوانى التربية العاطفية لفلوبير. باريس . لاروس.

P. Coigny, L'Éducation sentimentale de Flaubert, Paris, Larousse, 1975, P.119.

(٥٠) الرواية ص ٤٣٠

(٥١) الرواية ص ٢٧٦

(٥٢) الرواية ص ١١٨

(٥٣) الرواية ص ٤٩

مطامح من أجل فريدريك ولكن ذلك يعنى أنه لا يعير فريدريك مطامحه بالمعنى الدقيق، بل تلك المطامح التى كان يستشعر أن من المبرر تماما أن تعتمل فى صدره إذا كانت لديه فحسب الوسائل المتاحة لدى فريدريك، «وطرأت له فكرة: أن يقدم نفسه إلى السيد دامبروز وأن يطلب منه وظيفة سكرتير. وهذه الوظيفة لن يمكن الحصول عليها دون شراء عدد من الأسهم. وأقر ببلاهة مشروعه وقال لنفسه سيكون ذلك شيئا سيئا. وحينئذ بحث عن طريقة لاستعادة الخمسة عشر ألف فرنك. فمثل هذا المبلغ ليس شيئا بالنسبة إلى فريدريك. أما لو حصل هو عليه فسيكون سندا قويا»(٥٤). إن رفاهية الوارث الجذاب الذى يستطيع أن يسرف فى أنفاق ميراثه، أو يشترى لنفسه ترف رفضه، لم توجد للتقليل من المسافة الموضوعية التى تفصله عن المطالبين لأنفسهم بالمثل، بل إدانة ضمنية للوصولية المتلهفة المتوترة، فهى لا تستطيع إلا أن تضيف الكراهية التى يعروها الخجل إلى الحسد الشائن.

∴ ∴ ∴

وبسهولة يتحول الأمل المستيئس فى تقمص الغير إلى يأس نتيجة للإخفاق فى ذلك، ويجد الطموح عن طريق الإنابة اكتماله فى السخط الأخلاقى، إذ يجب على فريدريك الذى يمتلك ما يمتلك أن تكون لديه المطامح التى يريدها ديلورييه له، أو يجب على ديلورييه بما أنه فى وضعه الراهن أن يمتلك الوسائل المتاحة لفريدريك. وينبغى أن نتابع فلوبير: «وغضب كاتب المحامى السابق (ديلورييه) لأن ثروة الآخر (فريدريك) ضخمة: «إنه يستخدمها بطريقة تدعو للرثاء. إنه أنانى. إننى أهزأ كل الهزء بفرنكاته الخمسة عشر ألفا» ونصل هنا إلى مبدأ ديالكتيك الحفيظة ressentiment الذى يشجب فى الآخر ملكية ما يرغب هو فيه لنفسه. «ولماذا اقترض هذا المبلغ؟ أمن أجل العينين الجميلتين للسيدة أرنو؟ إنها عشيقته! ولا يشك ديلورييه فى ذلك. هذا شىء إضافى تفيد فيه النقود. وغزت ذهنه أفكار تملؤها البغضاء» ولابد أن يبلغ التوق المنكود الحظ إلى ثروات لا يمكن بلوغها ومعه فى المرتبة نفسها الإعجاب المنتزع منه قسراً منتهاه فى كراهية الآخر، فتلك هى الطريقة الوحيدة لتفادى كراهية الذات، حينما ينصب الحسد خاصة على صفات جسدية أو متجسدة، مثل آداب السلوك التى ليس من المستطاع الاستحواذ عليها دون استطاعة إلغاء كل رغبة فى الاستحواذ بسبب ذلك (وهكذا فإن الإدانة الخانقة «للمعان» أو التألق المعتاده بين «الأدعياء»، كما قال فلوبير، ليست فى أغلب الأحوال إلا الشكل المقلوب للضغينة (الحسد) التى ليس لديها ما تعارض به القيمة السائدة إلا قيمة مضادة، هى «الجدية» معرفة بأنها الحرمان من القيمة المدانة).

ولكن الحفيظة ليست القضية الوحيدة، فهى تتبدى على التناوب مع النزعة الإرادية: «ومع

---

(٥٤) الرواية ص ٢٧٥ – ٢٧٦

ذلك، أليست الإرادة هى العنصر الرئيسى فى المشروعات مادام بها يتحقق النصر فى كل شىء»(٥٥) . فالشىء الذى يتحقق لفريدريك بمجرد أن يريدة يجب على ديلورييه أن يحصل عليه بمساعدة الإرادة، وينبغى له من أجل ذلك أن يصل إلى مكانة فريدريك. إن تلك الرؤية النموذجية لدى البورجوازية الصغيرة تجعل النجاح الاجتماعى – متوقفا على الارادة وعلى المقصد السليم عند الأفراد، فهى أخلاقية تشدد قبضتها على الجهد والجدارة، وتصل بالحفيظة إلى وجهها العكسى، وتمد نطاقها منطقيا فى رؤية للعالم الاجتماعى تجمع بين نزعة آلية جاهزة l'artificialisme وهاجس تسلط القوى الخفية المستورة (اعتبار الواقع من صنع رغبات الأفراد وتآمرهم) وهى رؤية نصف متفائلة بما أن الإصرار وتدبير الخطط قادران على كل شىء، ونصف يائسة بما أن النوابض السرية لهذه الآلية لا تسلم أسرارها إلا لتآمر الواصلين العارفين. «ولأنه لم ير الدنيا قط إلا من خلال حمى أطماعه، فقد تخيلها آلة مصنوعة تعمل بفضل قوانين رياضية. وتستطيع دعوة عشاء فى المدينة، ولقاء أحد أصحاب المكانة، وابتسامة امرأة جميلة بعد سلسلة من عمليات طرح بعضها من بعض أن تؤدى إلى نتائج ضخمة. وتشبه بعض الصالونات الباريسية تلك الآلات التى تتلقى المواد الخام وتحولها إلى منتجات تبلغ قيمتها مائة ضعف. وكان يؤمن بالمحظيات اللائى لوجهن الدبلوماسيين، وبالزيجات المؤدية إلى الثراء عن طريق المؤامرات ورسم الخطط، وبعبقرية الذين يقومون بالأعمال الشاقة، وبطاعة الحظ لأيدى الأقوياء»(٥٦). وعلى هذا النحو يظهر عالم السلطة عندما يُنظر إليه من خارجه، وعلى الأخص من بعيد ومن أسفل، بعينى شخص ما يطمح إلى دخوله: فالبورجوازى الصغير فى السياسة وغيرها محكوم عليه بالرأى المغاير Allodoxia ، بخطأ فى الإدراك والتقييم يجعله يتعرف على الشىء بوصفه شيئا آخر.

إن الحفيظة هى تمرد خانع. فالإخفاق يشكل بواسطة الطموح الذى ينم عليه إقرارا بالاعتراف بالنظام. فالنزعة المحافظة لا تخدع نفسها أبدا فى هذا الصدد، فهى تعرف كيف ترى فى الحفيظة افضل تحية موجهة إلى النظام الاجتماعى، تحية السخط والطموح المحبط، كما تعرف كيف تكشف عن حقيقة ماهو أكثر من تمرد صبية أحداث فى المسار الذى يؤدى من البوهيمية المتمردة للمراهقة إلى النزعة المحافظة المتحررة من الأوهام أو إلى التعصب الرجعى فى السن المتقدمة.

وأمامنا هوسونيه وهو بورجوازى صغير آخر وجد فلوبير كما سنرى مشقة فى التمييز

---

(٥٥) الرواية ص ٢٧٦

(٥٦) الرواية ص ١١١ . والتخطيط من عندى.

(٥٧) وهكذا فإن السيدة أرنو عند ديلورييه تمثل «سيدة المجتمع» وسيدة المجتمع (أو تلك التى يعتبرها كذلك) تبهر المحامى بوصفها خلاصة أو رمزا للكثير من الملذات المجهولة» (الرواية ص ٢٧٦) (التخطيط)

بينه وبين ديلوريية وقد شرع منذ وقت مبكر جدا فى احتراف الأدب، وهو بمثابة تجسيد نموذجى لتلك البوهيمية المنذورة للحرمان المادى والإخفاق العقلى والتى يسميها ماركس حثالة البروليتاريا أو البروليتاريا الرثة Lumpenproletariat ويسميها ماكس ڤيبر الانتلجنسيا الشبيهه بالبروليتاريا Prolétaroide وقد بقى على حالته نفسها أثناء سنوات طويلة فى وضع أحد صبية الأدب»، مشغول بكتابة «مسرحيات هزلية غير مقبولة. كما يصوغ الأشعار» إن المراهق الذى يتصف بعض الشىء بنزعة طوباوية والذى لا يمتلك الوسائل المادية (الايرادات) ولا الوسائل العقلية التى لا غنى لها لكى يظل زمنا طويلا مترقبا اعتراف الجمهور به، انتقل من فشل إلى فشل ومن جريدة متعثرة إلى مجلة أسبوعية تظل مشروعا إلى أجل غير مسمى(٥٨) ، فتحول إلى بوهيمى فظ لاذع، مستعد لذم كل شىء فى فن معاصره وفى العمل الثورى(٥٩). وفى الختام وجد نفسه مستقرا فى منصب المحرك الأول والمنظِّم لجمعية : رجعية إنه المثقف الذى لم يعد يبالى بشىء وخاصة بالشئون الثقافية، والمستعد لكل شىء حتى لكتابة سير أرباب الصناعة،(٦١) إنه لكى يفوز با«لمنصب الرفيع» الذى يسيطر منه على «كل المسارح وكل الصحف»(٦٢).

ويبقى فريدريك، إنه الوارث الذى لا يريد أن يصير ما هو عليه، أى أن يصير بورجوازيا، لذلك فهو يتأرجح بين أستراتيجيتين تستبعد كل منهما الأخرى، وبمواصلته رفض الممكنات المتاحة – وعلى الأخص من خلال الزواج بلويز انتهى بالمخاطرة بكل فرص ازدهار ثروته. وكانت المطامح المتناقضة التى تدفع به على التعاقب نحو قطبى الحيز الاجتماعى، نحو الميدان الفنى أو نحو الأعمال المالية، وموازاة لذلك نحو المرأتين المرتبطتين بهذين الموقعين هى الصفة الخاصة لكائن بلا ثقل أو توازن (وهى كلمة أخرى للتعبير عن الجدية)، غير قادر على تقديم أدنى مقاومة لقوى المجال.

فكل ما يستطيع أن يواجه به هذه القوى هو ميراثه الذى يتزود به لتأجيل اللحظة التى سيتحقق فيها أن يرثه هذا الميراث، ولكى يطيل وضع عدم التحدد الذى هو سمته الفارقة.

∴ ∴ ∴

---

(٥٨) الرواية ص ١٨٤

(٥٨) الرواية ص ٣٤٤ : لم يكن هوسونيه على شىء من الظرف، وبالمواصلة المتكررة للكتابة اليومية فى كل أنواع المواضيع، ولقراءة الكثير من الصحف والاستماع إلى الكثير من المناقشات ولإطلاق المفارقات من أجل الإبهار فقد أنتهى بأن فقد المفهوم السليم للأمور، وبأن فرض على نفسه العمى بهذه الفرقعات التافهة. وقد جعلته مشاكل الحياة التى كانت لاهية فيما مضى ثم أصبحت قاسية الآن فى حركة دائبة، كما جعله عجزه الذى لا يريد الاعتراف به شرسا ساخرا وبمناسبة الباليه الجديد أوزاى شن هجوما شديدا على الرقص، وبمناسبة الرقص هاجم الاوبرا وانتقل من الأوبرا الى الايطاليين الذين حلت محلهم الآن فرقة ممثلين أسبان «كأننا لم نشبع بعد من القشتاليين» (ص٢٤١)

(٦٠) الرواية ص ٣٧٧

(٦١) الرواية ص ٣٩٤

(٦٢) الرواية ص ٤٥٣ – ٤٥٤

وحينما يصير للمرة الأولى مفلسا منزوع الجلد ضائعا، تخلى عن باريس وكل ما يرتبط بها من «الفن والعلم والحب»(٦٣)، لكى يوطن نفسه على العمل فى مكتب بروهارام موثق العقود. ولكنه ابتداء من الوقت الذى ورث فيه عمه، تعلق ثانية بحلمه الباريسى الذى بدا لأمه - المسئولة عن تذكيرة بالنظام، أى بالفرص الموضوعية - بلاهة وسخفا(٦٤). وقد فرض عليه تدهور جديد لأسعار أسهمه أن يعود إلى الريف، إلى منزل والدته وإلى الآنسة روك أى إلى «موقعة الطبيعى» فى النظام الاجتماعى «وفى نهاية شهر يولية هبطت أسعار أسهم الشمال بطريقة يصعب تفسيرها ولم يكن فريدريك قد باع أسهمه، فخسر دفعة واحدة ستين ألف فرنك، وتضاءلت إيراداته بشكل ملموس وصار من الواجب عليه إما أن يحد من نفقاته أو يلتحق بعمل أو أن يبحث عن زوجة ثرية»(٦٥).

ولما تعوزه كل قوة ملائمة تختص بالميل إلى الثبات فى الموقع السائد وهو الذى يميز الوارثين المهيئين للانتظام ويعوزه كل طموح للوصول بشق النفس إلى هذا الموقع وهو ما يميز البورجوازيين الصغار، فقد تحدى بذلك القانون الأساسى لمجال السلطة فى محاولته تجنب الخيارات التى تقبل مسارا عكسيا والتى تحدد التقادم الاجتماعى، ومحاولته التوفيق بين الصديق الفن والمال، الحب المجنون والحب العاقل. وأصبح مصيبا فى نظرته عندما عزا إخفاقه فى نهاية القصة بعد أن تعلم من إخفاقاته التى لا تحصى، إلى «الانحراف عن الطريق المستقيم» (أى افتقاد الاستقامة).

إن فريدريك غير القادر على تحديد مصيره وعلى الرضوخ لحرمانه من هذا الشىء أو ذاك من بين الممكنات المتنافية، هو كائن مزدوج، متصف أو غير متصف بالرياء ومن ثم مكرس لسوء الفهم أو للسير فى الاتجاهات المتعاكسة، وهو تلقائى خاضع للاستثارة أو الاستغلال، أو مكرس للعب على الوجهين فى المعيشة المزدوجة(٦٦) (يقضى الليل فى منزل «الماريشالة» وفترة بعد الظهيرة عند السيدة دامبروز)، إن تعايش عالمين منفصلين جعل ذلك ممكنا وسمح بإرجاء كل حسم فترة طويلة من الزمان.

لقد صرحت الرواية بالآلية الدرامية التى تنظم العمل بأكمله. فديلوريبه الذى نزل عند فريدريك لحظة تأهبه للخروج يعتقد أنه ذاهب للعشاء عند دامبروز وليس عند أرنو، ويمازحه

---

(٦٣) الرواية ص ١٢٣
(٦٤) الرواية ص ١٣٠
(٦٥) الرواية ص ٢٧٣
(٦٦) الرواية ص ٤١٧

قائلا إن المرء يظنك ذاهبا إلى زفافك[٦٧]. وثمة سوء فهم احتفظ به فريدريك فى استخفاف حينما، اعتقدت روزانيت أنه يبكى مثلها حزنا على ابنهما الميت على حين كان يفكر فى السيدة[٦٨] أرنو (بعد أن أصبحت نهبا لألوان البؤس وهربت مع زوجها المفلس) أو حينما اعتبرت روزانيت التى استقبلها فريدريك فى الشقة المعدّة للسيدة أرنو أنها المقصودة بالمجاملات والدموع الموجهة إلى تلك السيدة الأخرى، دون أن يفعل فريدريك شيئا لتوضيح الموقف لها.

وهناك سوء فهم آخر حينما اتهم فريدريك روزانيت بأنها باشرت ملاحقات قضائية ضد أرنو (أى ضد السيدة أرنو) وكانت السيده دامبروز هى المسئولة عنها فى الواقع[٦٩].

إن اعادة ترتيب شريكات حب فريدريك هى التى تعطى معناها للتقاطع (التقاء المسارات وتباعدها) المتضمن فى صيحة روزانيت المنبعثة من القلب: «لماذا تذهب للترويح عن نفسك وللهو عند النساء الشريفات؟»[٧٠]، إنها إعادة ترتيب نظمها مارتينون بالتواطؤ غير الواعى من فريدريك، الذى يسعده إلى أقصى مدى جلوسه بجوار السيده أرنو. فقد انتزع مارتينون مكان فريدريك لكى يجلس بالقرب من سيسيل (قريبة دامبروز)[٧١]. وهناك إعادة ترتيب أخرى نظمها مارتينون مرة ثانية بعلم فريدريك ضحيته، ويتواطؤ منه، فقد دفع السيدة دامبروز بين ذراعى فريدريك بينما كان هو يغازل سيسيل التى سيتزوجها وارثا بذلك عن طريقها ثروة السيد دامبروز، وكان يتعقب تلك الثروة أولا فى شخص السيدة دامبروز التى حرمها زوجها فى النهاية من ميراثه لحظة أن ورث فريدريك تلك المرأة.

وكان فريدريك يبحث فى استراتيجية اللعب على الوجهين والازدواج عن وسيلة للبقاء زمنا فى العالم البورجوازى الذى يتعرف فيه على «وسطه الحقيقى»[٧٢] والذى يجلب له «الإشباع والإرضاء العميق»[٧٣]. كما كان يحاول التوفيق بين الضدين بأن يحتفظ لهما بمكانين وزمانين منفصلين. ومقابل تقسيم دقيق معقول لوقته وبعض الأكاذيب وصل إلى الجمع بين الحب العالى المقام للسيدة دامبروز وهو، تجسيد «التقدير البورجوازى[٧٤] والحب اللعوب لروزانيت

---

(٦٧) الرواية ص ٧٦. والجزء الأول من الرواية هو موضع مصادفه ثانية فى تطابق الأحداث ولكنها ستجد حلا سعيدا، فقد تلقى فريدريك دعوة من آل دامبروز للعشاء فى نفس اليوم الذى يطابق عيد ميلاد السيدة أرنو. (الرواية ص ١١٠) ولكن وقت الأحداث المتضاربة لم يحن بعد، فسوف تلغى السيدة دامبروز دعوتها.

(٦٨) الرواية ص ٤٣٨.

(٦٩) الرواية ص ٤٤٠

(٧٠) الرواية ص ٣٩٠

(٧١) الرواية ص ٣٧٣

(٧٢) الرواية ص ٣٧٩

(٧٣) الرواية ص ٤٠٣

(٧٤) الرواية ص ٣٩

التى تعلق بها وأحس نحوها بعاطفة خاصة أثناء اللحظة نفسها التى أكتشف فيها مفاتن التقلب المزدوج: «كان يكرر لإحداهما العهود التى فرغ لتوه من قطعها للأخرى، ويرسل لهما باقتين متشابهتين ويكتب لهما فى نفس الوقت، ثم يعقد بينهما المقارنات حينما كانت امرأة ثالثة (السيدة أرنو) حاضره دائما فى فكره، وتبرر له استحالة الفوز بها خياناته التى كانت تؤجج نيران لذته عن طريق تردده على الاثنتين»[٧٥]. وهو يتبع نفس الاستراتيجية فى السياسة حيث ينغمس فى ترشيح نفسه للانتخابات وهو ترشيح» يؤيده أحد المحافظين ويوصى به ويمتدحه أحد الحمر (الشيوعيين)»[٧٦]. وسينتهى ذلك بالإخفاق: «فقد تقدم مرشحان جديدان، أحدهما محافظ والآخر أحمر ولن يكون أمام أى ثالث كائنا ماكان أى فرصة، وكان ذلك خطأ فريدريك: فقد ترك اللحظة المواتية تمر، وكان عليه أن يجىء فى وقت أكثر تبكيرا، وأن يبذل أقصى جهد»[٧٧].

الأحداث العرضية

ولكن إمكان وقوع «حادث» : أى اصطدام غير متوقع بين ممكنات يستبعد كل منها الآخر اجتماعيا، مغروس أيضا فى تعايش سلاسل مستقلة. فالتربية العاطفية لفريدريك هى التدريب التدريجى المتوالى على التضارب بين العاملين، بين الفن والمال، بين الحب الخالص والحب الجشع. إنها قصة الأحداث الضرورية بنيويا التى تحدد التقادم الاجتماعى عن طريق تحديدها للتصادم بين ممكنات لا يمكن التوفيق بينها بنيويا وإن سمح اللعب على الوجهين فى المعيشة المزدوجة بتعايشها الملتبس: فالالتقاءات المتعاقبة للسلاسل السببية المستقلة تمحو شيئا فشيئا كل «الممكنات الجانبية»[٧٨].

---

(٧٥) الرواية ص ٤١٨ – ٤١٩.

(٧٦) الرواية ص ٤٠٢.

(٧٧) الرواية ص ٤١٧.

(٧٨) من الصحيح أن التربية العاطفية هى «رواية المصادفات متطابقة الوقوع التى يشارك فيها الشخوص على نحو سلبى، مذهولين فاغرى الفم أمام رقصة مصائرهم.

J. Bruneau Le rôle du hasard dans L'Éducation sentimentale, Europe, sept-nov 1969, P. 101 - 107)

چيه . برونو . دور المصادفة فى التربية العاطفية.

ولكن الأمر يتعلق بالمصادفات الضرورية التى تتكشف بمناسبتها الضرورة الماثلة فى الوسط، والضرورة المتجسدة فى الشخصوص. «ففى هذه الرواية التى يبدو أن المصادفة تسودها (لقاءات، اختفاءات، فرص متاحة وفرص ضائعة) لامكان اطلاقا للمصادفة. إن هنرى جيمس الذى يقرأ هذه الرواية باعتبارها ملحمة خانقة بلا هواء without air (بالانجليزية) يلاحظ أنها كل مترابط، وأن كل القطع ملتحمة معا. (فى . برومبير التربية العاطفية تمفصلات وتكافؤ متعدد)

V. Brombert, "L'Éducation Sentimentale: articulations et polyalence" in C. Gothot Mersch (èd, la production du sens chez Flaubert, Paris U G E, Coll, 10/18. 55-69

وعلى سبيل التحقق من النموذج المقترح، تكفى ملاحظة أن الضرورة البنيوية للمجال التى تسحق المطامح المختلة لفريدريك تنطبق أيضا على المشروع المتناقض جوهريا لأرنو، فهو الصنو البنيوى الحق لفريدريك، إن تاجر الفن كائن مزدوج، بوصفه ممثلا للمال والأعمال فى عالم الفن(٧٩)، وإذا استطاع أن يرجىء بعض الوقت العاقبة الحتمية التى يسوقه إليها قانون التضارب بين العالمين عن طريق القيام بلعبة مزدوجة دائمة بين الفن والمال، فإنه محكوم عليه بالخراب بواسطة عدم تحدده وطموحه إلى مصالحة الأضداد،» إن ذكاءه لم يصل من الارتفاع إلى مايكفى للارتقاء إلى مستوى الفن كما لم يكن بورجوازى التكوين بدرجة تجعله يتجه إلى الربح وحده، فهو لابد أن يدمر نفسه دون أن يرضى أحدا(٨٠)». ويسترعى النظر أن واحدا من المواقع الأخيرة التى أغرى بها ديلورييه وهوسونيه صديقهما فريدريك إزاء ما يطمح إليه فى ميدان الادارة والأعمل يشبه تماما ذلك الموقع الذى شغله أرنو قديما: «ينبغى أن تقيم وليمة مرة كل أسبوع، ولا غنى لك عن ذلك حتى لو ذهب بنصف دخلك. وسيريد الناس المجىء وستصبح الوليمة مركزا للآخرين ووسيلة لرفعتك، وعندها سوف نحرك الرأى العام من طرفيه، أى من الأدب والسياسة وسترى أننا سنكون فى الصدارة داخل باريس»(٨١).

ولفهم هذه اللعبة، «لعبة من يخسر يكسب» التى هى حياة فريدريك، يجب أن نضع فى اعتبارنا من ناحية التناظر الذى يقيمة فلوبير بين أشكال الحب وأشكال حب الفن التى تواصل التخلق فى نفس الوقت تقريبا، وفى نفس العالم؛ عالم البوهيمية والفنانين، ونضع فى اعتبارنا من ناحية أخرى علاقة القلب والعكس التى تقيم تعارضا بين عالم الفن الخالص وعالم الأعمال المالية. فلعبة الفن من وجهة نظر الأعمال هى لعبة «من يخسر يكسب»، ففى هذا العالم الاقتصادى المقلوب ليس من المستطاع إحراز المال والأمجاد معا (وفلوبير هو القائل «الأمجاد تجلب العار») والنساء الشرعيات وغير الشرعيات؛ وبإيجاز كل رموز النجاح المادى الاجتماعى (الدنيوى)، وهو نجاح داخل هذا العالم ونجاح فى الدنيا دون أن يتعرض للخطر خلاص مرتقب فى العالم الآخر. والقانون الأساسى لهذه اللعبة

---

(٧٩) يلاحظ فلوبير وجود «تماثلات عميقة بين أرنو وفريدريك (الرواية ص ٧١). وهو يزود هذه الشخصية المكرسة لأن تشغل مواقع مزدوجة باستعدادات مزدوجة على نحو دائم، أو منقسمة على نفسها: «ذلك المزيج من النزعة التجارية والبراءة» الذى دفعه وهو فى قمة مجده إلى محاولة تنمية أرباحه مع احتفاظه بالمظاهر الفنية»، حتى وهو متدهور الصحة بعد نوبة صحية على التحول إلى الدين فشرع فى تجارة الأشياء الدينية ليضمن خلاص روحه ومضاعفة ثروته» (الرواية ص٧١ و٤٢٥) (ويستند فلوبير هنا كما نرى على التماثل بين المجال الفنى والمجال الدينى).

(٨٠) الرواية ص ٦٥

(٨١) الرواية ص ٢٠٩ – ٢١٠

الحافلة بالمفارقة هو أن هناك مصلحة فى التنزه عن المصلحة: فحب الفن هو حب مجنون، على الأقل حينما ينظر إليه من وجهة نظر معايير العالم العادى، «السوّى»، الذى يصوره المسرح البورجوازى. وبالإضافة إلى ذلك يتحقق عبر التماثل بين أشكال الفن وأشكال الحب قانون التضارب بين العالمين. وفى الواقع فعلى مستوى الطموح فإن التأرجحات البندولية بين الفن والسلطة تتجه نحو أن تضيق بمقدار ما نتوغل فى القصة، على الرغم من أن فريدريك يواصل التأرجح زمنا طويلا بين موقع للسلطة فى عالم الفن وموقع (منصب) فى الحكومة أو الأعمال التجارية (منصب السكرتير العام للأعمال التى يديرها السيد دامبروز أو منصب مستشار فى مجلس الدولة). وعلى المستوى العاطفى كان الأمر على العكس فقد كانت التأرجحات ذات المدى الواسع بين الغرام المجنون والغراميات النفعية تتلاحق حتى النهاية: فقد وجد فريدريك نفسه بين السيدة أرنو وروزانيت والسيدة دامبروز، على حين لم تكن لويز ابنة الأب روك «الخطيبة» ، أو الممكن الأكثر احتمالا إلا ملاذا وثأرا حينما تنخفض «أسهمه» بالمعنى الواقعى والمعنى المجازى[٨٢].

كما أن معظم الأحداث التى تحد من نطاق الممكنات تنشأ عبر توسط أولئك النسوة الثلاث أو بدقة أكثر، إن هذه الأحداث تولد من العلاقة التى توجد عبرهن بين فريدريك وأرنو أو دامبروز، بينه وبين الفن والسلطة. وتلك الشخصيات النسائية تمثل نسقا من الممكنات، فكل واحدة منهن تتحدد بواسطة التضاد مع الأخريين،: لم يشعر بجوارها (السيدة دامبروز) بالنشوة التى تجتاح كل كيانه والتى كانت تدفعه نحو السيدة أرنو ولا بالاضطراب المبتهج الذى أشاعته فيه روزانيت فى بداية العلاقة، ولكنه كان يتمناها باعتبارها شيئاً يشذ عن المألوف صعب المنال، لأنها كانت نبيلة ولأنها كانت ثرية ولأنها كانت متدينة[٨٣]. وكان التعارض بين روزانيت والسيدة أرنو هو التعارض بين الغانية السهلة المرفوضة والمرأة مستحيله المنال التى يواصل الحلم بها وحبها فى الأخيلة اللاواقعية للماضى، بين «الغانية التى بلاقيمة» والمرأة التى لا تقدر بثمن المقدسة «القديسة»[٨٤]. إحداهن لعوب نزقة مسلية والأخرى رصينة ومتدينة على العموم»[٨٥]، فمن ناحية نجد تلك التى ترد على الخاطر دائما

---

(٨٢) من أمثلة التأرجحات: «لم تدخل عودته إلى باريس شيئا من السرور على نفسه [...] وأحس فريدريك بشعور غريب من الوحشة وهو يتناول عشاءه وحيدا فراح يفكر فى الآنسة روك. ولم تعد فكرة زواجة تبدو له متجاوزة الحد (الرواية ص٢٨٥) وفى اليوم التالى لانتصاره فى أمسية آل دامبروز كان الأمر على العكس : «لم يكن فريدريك بعيدا عن الزواج كما كان فى تلك اللحظة فضلا عن أن الآنسة روك بدت له شخصية ضئيلة – مثيرة للسخرية. ما أشد الفرق بينها وبين السيدة دامبروز. إن مستقبلا آخر ينتظره» (الرواية ص ٣٨١). وهناك عودة جديدة إلى الآنسة روك بعد قطيعته مع السيدة دامبروز (الرواية ص ٤٤٦).

(٨٣) الرواية ص ٣٩٥ – ٣٩٦.

(٨٤) الرواية ص ٤٤٠.

(٨٥) الرواية ص ١٧٥.

(٨٦) الرواية ص ١٧٥ .

حقيقتها الاجتماعية «عاملة مزرعة وعاهرة»[٨٦] ومن مثل هذه الأم ليس من المستطاع إلا التسليم بأن المولود سيكون ذكرا بكل تأكيد، واقترحت هى نفسها تسميته فريدريك باسم والده مقرة عن طريق ذلك بمهانتها (فقد كان فريدريك الوالد غير الشرعى يحلم بإبنة أنثى)، ومن ناحية أخرى نجد تلك التى كتب عليها أن تكون أمّا[٨٧]، بل أما لبنت صغيرة سوف تشبهها[٨٨].

أما السيدة دامبروز فهى المقابل المضاد أيضا لكل من الإثنتين، فهى نقيض كل أشكال «العواطف التى بلا جدوى»[٨٩] كما يقول فريدريك كل أشكال «البلاهات» أو «الحب المجنون» التى تحبط آمال العائلات البورجوازية لأنها تقتل الطموح، ومعها كما هى الحال مع لويز – ولكن على مستوى أعلى من الإنجاز والتحقق يزول التناقض المستعصى على الحل بين السلطة والحب، بين العلاقة العاطفية وعلاقة الأعمال المالية: بل إن والدة فريدريك السيدة مورو نفسها لا تستطيع إلا استحسان تلك العلاقة، التى تجدد أشد أحلامها تحليقا. ولكن هذا الحب البورجوازى إذا كان يجلب النفوذ والمال، وهو ماسيرى فيه فريدريك عند استعراض الماضى «مضاربة وضيعة»[٩٠] لم يجلب له على العكس لا الاستمتاع ولا «النشوة» بل ويرجع إليه استنفاد قدرته على الوان الحب الحقيقية: «واستخدم حبه القديم وعبر لها، كما لو كانت هى التى تلهمه، عن كل ما جعلته السيدة أرنو يستشعره من وهن ومخاوف وأحلام[٩١]»، «وأيقن حينئذ بما كان يخفيه عن نفسه، بانقشاع الوهم عن حواسه وفتورها، وكان عليه أن يصطنع ألوانا من توهج الرغبة، ولكنه لكى يحس بها كان عليه أن يستحضر صورة روزانيت أو السيدة أرنو»[٩٢].

وكان الحادث الأول الذى وضع نهاية لمطامح فريدريك الفنية، قد طرأ حينما كان من الواجب عليه أن يختار بين ثلاث غايات ممكنة تتجه إليها الخمسة عشر ألف فرنك التى تسلمها لتوه من موثق عقوده[٩٣]، أيعطيها لأرنو لمساعدته على تجنب الإفلاس، (وينقذ بذلك

---

(٨٦) الرواية ص ٣٨٩ .

(٨٧) فى الصور المتقابلة لروزانيت والسيدة أرنو (ص ١٧٤ – ١٧٥) يشغل أكبر مساحة منها دور الأم وربة البيت عند السيدة أرنو أو «مارى» وهو الأسم الأول لها الذى يلاحظ تيبوديه أنه يرمز للنقاء.

(٨٨) الرواية ص ٣٩٠.

(٨٩) الرواية ص ٢٨٥ .

(٩٠) الرواية ص ٤٤٦ .

(٩١) الرواية ص ٣٩٦ .

(٩٢) الرواية ص ٤٠٤ .

(٩٣) الرواية ص ٢١٣ .

السيدة أرنو نفسها)، أو يعهد بها إلى ديلورييه وهوسونيه ويقحم نفسه فى مشروع أدبى، أو يذهب بها إلى السيد دامبروز ليضعها فى استثماراته(٩٤).

ويبقى فى منزلة لاعنا ديلورييه لأنه كان يريد أن يتمسك بكلمته، وأن يؤدى جميلا لأرنو فى نفس الوقت، وماذا لو توجهت إلى السيد دامبروز؟ ولكن بأى ذريعة أطلب المال؟ فعلى العكس من الواجب علىّ أن أدفع له مالا ثمنا لأسهم الفحم»(٩٥). ويتسع نطاق سوء الفهم، فقد منحه دامبروز منصب السكرتير العام على حين أنه جاء فى الواقع ليتوسط لأرنو بناء على طلب السيدة أرنو(٩٦). وهكذا فقد نجم عند فريدريك دمار فرصة الفنية عن العلاقة التى تربطه بأرنو، أى بعالم الفن من خلال العاطفة التى يحس بها تجاه زوجته، أو بعبارة أدق، قد نجم اصطدام الممكنات التى تتملكه والتى تنفى كل منها الأخرى: الحب المجنون وهو مبدأ رفض أن يصبح موضوعا للميراث والتعبير عن ذلك الرفض فى آن معا، ومن ثم الطموح، الطموح المتناقض إلى السلطة فى عالم الفن أى فى عالم اللا سلطة، والطموح خائر الإرادة المنهزم إلى السلطة الحقيقية. وثمة حادث آخر – تولد عن اللعب المزدوج وسوء الفهم، ووضع حدا نهائيا لكل ألوان اللعب المزدوج: فحينما عرفت السيدة دامبروز أن الأثنى عشر ألف فرنك التى اقترضها منها فريدريك بحجة كاذبة، كانت غايتها إنقاذ أرنو، أى السيدة أرنو طرحت ممتلكات أرنو للبيع بالمزاد بناء على نصيحة ديلورييه، وقد ارتاب فريدريك فى أن روزانيت هى التى وراء ذلك فقطع علاقته بها «وكان اللقاء الأخير» الذى بمثابة تجل نموذجى للبنية هو الذى يجمع بين السيدة دامبروز وروزانيت حول بقايا السيدة أرنو. فعند شراء السيدة دامبروز لتحفة فى شكل علبة للحلى وللنفائس من «بقايا» السيدة أرنو، وهو شراء يختزل تلك العلبة النفيسة من رمز وحب تمثله إلى مقدار من النقود (ألف فرنك)، يرد فريدريك على ذلك بإعلان قطيعته للسيدة دامبروز «مضحيا بما تمثله من ثروة»، من أجل ذكرى السيدة أرنو(٩٨)، معيدا بذلك تلك السيدة المحبوبة إلى مكانة الشىء الذى لا يقدر بثمن. إن فريدريك حينما وجد نفسه بين المرأة التى تشترى الحب وتلك التى تبيعه، أى بين تجسيدين لوجهى الحب

---

(٩٤) تجد نفس البنية فى المشروع المعنون – منزل زواج حديث إن المائة ألف فرانك التى تدور حولها دناءات الشخصيات هل ينبغى أعطاؤها للمرأة أو للحبيب الأول أو للزوج، لقد انتزعتها المرأة بواسطة، خديعه سافلة «أوقعتها بشاب يهيم بها، وكانت تحفيصها للعشيق ثم أعطتها للزوج الذى حاق به الخراب بغته» (م. چيه دورى – فلوبير ومشاريعه غير المنشورة. مصدر سابق ص ١٠٢).

(٩٥) الرواية ص ٢١٣ .

(٩٦) الرواية ص ٢٢١ .

(٩٧) الرواية ص ٤٣٨ .

(٩٨) الرواية ص ٤٤٦ .

البورجوازى، بين ذات الجاه والعشيقة، بالإضافة إلى أنهما متتامان ومتراتبان مثل المجتمع الراقى وهامشه، فقد أكد حبا خالصا نقيا لا يمكن اختزاله إلى المال أو إلى أى من موضوعات المصلحة البورجوازية؛ إنه حب لشىء على غرار العمل الفنى المحض، ليس مطروحا للبيع ولم يخلق لكى يباع، فالفن من أجل حب الفن مثل الحب الخالص، والفن للفن هو الحب الخالص للفن.

وليس هناك من شهادة على كل ما يفصل الكتابة الأدبية عن الكتابة العلمية أكبر من تلك القدرة التى تمتلكها الكتابة الأدبية باعتبارها خاصية مميزة لها، على أن تركز وتكثف فى الفردية العيانية لوجه ملموس ولمغامرة مفردة يعملان باعتبارهما استعاره وكناية فى آن معا (أى باعتبار كل منهما نموذجا للتماثل وجزءا من تجاور متصل)، كل تعقيد بنية وتاريخ يجب على التحليل العلمى أن يبسط أطواءه وأن يظهره للعيان فى جهد ومثابرة. وعلى هذا النحو فإن البيع بالمزاد يوجز وعلى الفور كل تاريخ علبة الحلى ذات الأقفال الفضية التى تكثف كل بنية وتاريخ المواجهة بين النساء الثلاث وما يمثلن (أو يرمزن له). ففى أول عشاء فى شارع «شوازيل» عند آل أرنو كانت العلبه النفيسه هناك على المدفأه، وأخذت منها السيدة أرنو «فاتورة» شال من الكشمير كان زوجها قد أهداه إلى روزانيت. كما لمحها فريدريك عند روزانيت فى غرفة الانتظار (المدخل) الثانية «بين زهرية مملوءة ببطاقات زيارة ومحبرة». وكانت العلبه شاهدا ورهانا بالنسبة إلى المواجهة النهائية بين النساء الثلاث، أو بدقة أكثر المواجهة النهائية بين فريدريك والنساء الثلاث التى وقعت بسبب تلك العلبة والتى لا يفوتها أن تستحضر موضوع العلب الثلاث الذى حلله فرويد.

ومن المعروف أن فرويد وهو يتخذ نقطة انطلاقه من أحد مناظر «تاجر البندقية» لشيكسبير حيث يجب على المدعين الثلاثة أن يختاروا بين ثلاث علب الأولى من ذهب والثانية من فضة والثالثة من رصاص، قد أوضح أن هذه القيمة تعالج فى حقيقة الأمر «اختيارا يقوم به رجل بين نساء ثلاث»، فالعلب هى «رموز لما هو جوهرى عند المرأة ومن ثم لما هو جوهرى فيها»(٩٩).

ومن الممكن افتراض أن فلوبير — من خلال المخطط الأسطورى الذى يجرى إعماله دون

---

(٩٩) سيجموند فرويد ، مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى

S. Freud, Essais de psychanalyse appliquée, trad. fr. de E. Monty et M. Bonaparte, Paris, Gallimard, 7e ed, 1933, P. 87 - 103.

ومن خلال الحالات الثلاث للعلبة، التى تنتمى على التعاقب إلى السيدة أرنو وإلى روزانيت وإلى السيدة دامبروز، تتحدد المالكات الثلاث والتراتب القائم بينهن فى ظل علاقة السلطة والمال.

وعى لاستحضار ذلك النوع من انتهاك النقاء المتخيل للسيدة أرنو، متمثلا فى الاستحواذ بالمال على علبة زينتها – يدخل فى الحلبة مخططا اجتماعيا مماثلا؛ هو التعارض بين الفن والمال. ويستطيع بذلك أن يقدم تمثيلا لمنطقة جوهرية تماما من الحيز الاجتماعى، تبدو أول الأمر غائبة: المجال الأدبى نفسه، الذى ينتظم حول التضاد بين الفن الخالص المرتبط بالحب الخالص، والفن البورجوازى فى شكليه، الفن التجارى الذى يمكن أن يوصف بالضخامة، الممثل فى المسرح البورجوازى والمرتبط بشخصية السيدة دامبروز، والفن التجارى الأصغر الممثل فى الفودفيل (الترفيه المسرحى الخفيف الصاخب الحافل بتوجيه الضربات) والكاباريه (عروض أثناء الطعام والشراب) والحلقات المسلسلة وتستحضره روزانيت. ونحن هنا أيضا مضطرون إلى افتراض أنه من خلال بناء قصة ولحساب هذا البناء كان الكاتب مسوقا إلى أن يكشف عن البنية التى دفنت فى أبعد الأعماق، وهى البنية الأشد غموضا لأنها المرتبطة على أشد الأنحاء مباشرة باستثماراتها الأولية التى هى الأساس نفسه لأبنيتها العقلية واستراتيجياتها الأدبية.

سلطة الكتابة

ويجد المرء نفسه مسوقا إلى الموقع الحقيقى للعلاقة، التى استدعيت مرارا وتكرارا، بين فلوبير وبطله فريدريك. وينبغى هنا حيث جرت العادة على رؤية إحدى تلك الاسقاطات المتساهلة الساذجة للسيرة الذاتية بوصفها نوعا أدبيا أن نرى فى الواقع مشروعا لجعل الذات موضوعا (للتجسيد الموضوعى للذات) أى مشروعا للتحليل الذاتى وللتحليل الاجتماعى، إن فلوبير يفصل نفسه عن فريدريك، أى عن عدم التحدد والعجز اللذين يحددانه، فى فعل الكتابة نفسه، كتابة تاريخ (قصة) فريدريك الذى يتجلى عجزه بين أشياء أخرى فى عجزه عن الكتابه أو عن أن يصير كاتبا(١٠٠). وذلك بعيد كل البعد عن الإيحاء بتطابق بين المؤلف والشخصية، بل هو يستهدف بلا شك إبراز المسافة بأكملها التى أقامها المؤلف بينه وبين نفسه وحبه للسيدة «شليزنجر» أثناء كتابة قصة فريدريك نفسها. ويتضح ذلك فى إشارة فلوبير إلى أن بطله فريدريك شرع فى كتابه رواية سرعان ماكف عنها، وقعت أحداثها فى فينيسيا (البندقية) وكان بطلها فريدريك نفسه كما كانت بطلتها السيدة أرنو(١٠١)»

---

(١٠٠) من المفهوم أنه كان يلزم لفلوبير أن يطمئن بالكامل على الطابع (غير السلبى) «لمهنته» ككاتب، مع نجاح «مدام بوفارى» لكى يكون قادرا على إنجاز التربية العاطفية».

(١٠١) الرواية ص ٥٦ – ٥٧.

إن فلوبير الكاتب يتسامى بعدم تحدد جوستاف (شخصية فلوبير الواقعية) وبعدم اكتراثه العميق(١٠٢)، بواسطة استحواذه على نفسه استحواذا يستعيد الماضى، استيقن منه بكتابة قصة فريدريك. إن فريدريك يعشق فى السيدة أرنو «بطلات الكتب الرومانسية(١٠٣)» ولم يجد قط فى السعادة الواقعية كل ما فى السعادة التى حلم بها(١٠٤)، واشتعل باشتهاء يسترجع الماضى لا يمكن التعبير عنه(١٠٥). وفى الاستدعاء الأدبى للمحظيات الملكيات كان يتواطأ بواسطة أفعاله الخرقاء وألوان تردده ووساوسه مع المصادفات الموضوعية التى تطرأ لكى تؤجل أو تعوق إشباع رغبة أو تحقيق طموح(١٠٦). وهنا يفكر المرء فى العبارة التى وردت فى نهاية الرواية وتلخص العودة المشبعة بالحنين من جانب فريدريك وديلوربيه إلى ذكريات الزيارة الفاشلة لماخور «التركية» أيام الصبا: «الذكريات هى أفضل ما امتلكناه». وهذا الاختلاط من السذاجة والنقاء يتكشف عند استرجاع الماضى بوصفه إنجازا، وهو فى الحقيقة يكثف كل تاريخ فريدريك أى تجربه الامتلاك على وجه الإمكان لكثرة من الممكنات، لا يريد المرء ولا يستطيع الاختيار بينها، وهو امتلاك يجعله عدم التحدد الذى يقوم هو بتحديده أساسا للعجز، لقد حكم بهذا التكشف الذى يسترجع الماضى فى يأس على جميع الذين لا يستطيعون ممارسة حياتهم إلا فى صيغة المستقبل التام (يحدث شىء بعد انتهاء آخر، أو صياغة فرض عن المستقبل le futur antérieur) على طريقة فريدريك وهو يستحضر علاقته بالسيدة أرنو: «لا يهم» لقد تبادلنا حبا عميقا»».

ومن الممكن أن نستشهد بعشرين عبارة من «المراسلات» (الخاصة بفلوبير) يبدو فيها أن فلوبير يتكلم على وجه الدقة بلغة فريدريك: «إن الكثير من الأشياء التى لا تؤثر فى عندما أراها أو عندما يتكلم عنها الآخرون، تدفعنى إلى الحماس وتثيرنى وتؤلمنى إذا ما تكلمت عنها وعلى الأخص إذا ما كتبتها(١٠٧)» سوف تصوّر الخمر والحب والنساء أيها الرجل

---

(١٠٢) J.P Richard, la création de la forme chez Flaubert in Littérature et Sensation Paris, Ed du Seuil, 1954, P. 12

چيه بى ريشار ابداع الشكل عند فلوبير .

(١٠٣) الرواية ص ٣٢ .

(١٠٤) الرواية ص ٢٤٠ .

(١٠٥) الرواية ص ٣٥٢ .

(١٠٦) على سبيل المثال فى الرواية ص ٢٠٠ و («لعن فريدريك نفسه بسبب بلاهته») ص ٣٠١ (وقد أحبها فريدريك إلى درجة أن خرج، وعلى الفور امتلكه غضب من نفسه وقال لنفسه إنه معتوه» وعلى الأخص ص ص ٤٥١ – ٤٥٢ (اللقاء الأخير مع السيدة أرنو). وعلى وجه أكثر عموما فإن كل فعل يبدو كأنه «على نحو متزايد غير قابل للتنفيذ»، وكل رغبة محكوم عليها فوق ذلك بالاحتدام فى الخيال وأن تكون أكثر قوة.

(١٠٧) فلوبير – خطاب إلى لويز كوليه ٨ أكتوبر ١٨٤٦. المراسلات الجزء الأول ص ٣٨٠.

الطيب شريطة ألا تكون سكرانا أو عاشقا أو زوجا أو عربيدا، فعند الانغماس فى الحياة يراها المرء على نحو ردىء، ويعانى منها أو يستمتع بها كثيرا. أما الفنان فى رأيى فهو شىء مهول، شىء خارج على الطبيعة(١٠٨). ولكن مؤلف «التربية العاطفية» هو على وجه التحديد ذلك الذى عرف كيف يحول العاطفة الخاملة(١٠٩)» لفريدريك إلى مشروع فنى، ولم يكن باستطاعة فلوبير أن يقول «فريدريك إنه أنا». وهو ينفى بكتابته قصة كان يمكن أن تكون قصته، أن تكون قصة الإخفاق هذه قصة ذلك الذى يكتبها. وقد جعل فلوبير نفسه شريكا فى كل ما فرض نفسه على فريدريك كأنه قدر: رفض التحديات الاجتماعية، سواء تلك التى تلصق نفسها مثل اللعنات البورجوازية، بالمركز الاجتماعى أو السمات الثقافية المميزة مثل الانتماء إلى جماعة أدبية أو مجلة(١١٠). كما حاول طيلة حياته أن يواصل البقاء فى هذا الموقع البعيد عن التحدد، هذا الموقع المحايد، الذى يستطيع المرء منه أن يحلق فوق الجماعات ومنازعاتها، والصراعات التى تقيم تضادا بين الأصناف المختلفة من المثقفين والفنانين، والصراعات التى تقيم مواجهة تجمع هؤلاء إزاء التنوعات المختلفة «لأصحاب الملكية». وتحدد التربية العاطفية» لحظة ممتازة من هذا الجهد: فالمقصد الجمالى والتجسيد الذى يقوم بإعماله ينطبقان على ذلك الممكن نفسه الذى يجب ان ينفيه المقصد الجمالى من أجل تأسيس ذاته، أى على عدم التحدد السلبى لفريدريك، المعادل التلقائى ومن ثم المخفق لعدم التحدد النشط وهو ما يتصف به المبدع الذى يعمل على خلقه. وإن التوافق المباشر بين كل المراكز الاجتماعية – التى لا يمكن فى الواقع العادى أن يجرى شغلها فى نفس الوقت أو حتى تباعا، كما ينبغى الاختيار بينها، والتى بواسطتها سواء أراد المرء أو لم يرد يتم اختيار المرء – ليس من المستطاع معايشته إلا فى الإبداع الأدبى وبواسطته.

∴ ∴ ∴

وهذا هو السبب فى أننى أحب الفن. لأن هناك على أقل تقدير يتحول كل شىء إلى حرية داخل عالم الأخيلة. هنا يتم إشباع كل شىء والقيام بأى شىء حيث يكون المرء ملكا ورعية فى آن معا، فاعلا نشطا وكائنا سلبيا، قربانا وكاهنا، وليس هناك من حدود، وتصبح الإنسانية بالنسبة إليك دمية ذات أجراس يمكن جعلها تدق حتى نهاية مقطعها الموسيقى، مثل بهلوان إلى آخر مدى يبلغه قدمه»(١١١). وستجول فى الخاطر أيضا السير الشخصية

---

(١٠٨) فلوبير – خطاب إلى أمه، ١٥ ديسمبر ١٨٥٠، المراسلات، الجزء الأول ص ٧٢٠.

(١٠٩) أريد أن أصور التاريخ الأخلاقى المعنوى لأهل جيلى، أو التاريخ العاطفى على الأصح: إنه كتاب عن الحب والعاطفة ولكن عن العاطفة كما تستطيع أن توجد الآن أى «خامله»» بلا فاعلية. (فلوبير خطاب إلى الآنسة لوروابيه Leroyer دى شانتيبى Chantepie، ٦ أكتوبر ١٨٦٤. المراسلات الجزء الثالث ص ٤٠٩).

(١١٠) فلوبير خطاب إلى لويز كوليه ٣١ مارس ١٨٥٣، المراسلات الجزء الثانى ص ٢٩١ أو خطاب إلى نفس المرسل إليها بتاريخ ٣ مايو ١٨٥٣ نفس المصدر ص ٣٢٣.

(١١١) فلوبير خطاب إلى لويز كوليه ١٥–١٦ مايو ١٨٥٢ المراسلات الجزء الثانى ص ٩١.

الخيالية التى تكيف معها القديس انطوان باسترجاع الماضى: «كان يحسن بى أن أبقى لدى رهبان نيترى Nitrie [...]، ولكننى كنت سأخدم اخوتى أفضل بأن أكون قسيسا بكل بساطة [...] ولم يتعلق الأمر إلا بى لكى أكون.. على سبيل المثال.. عالما من علماء النحو أو فيلسوفا [...] والأفضل لو كنت جنديا [...] ولم يكن شىء سيعوقنى عن أن أشترى بنقودى وظيفة جابى رسوم إحدى القناطر»(١١٢). ويحتفظ المرء فى ذاكرته بتلك الفقرة من خطاب إلى جورج صاند من بين التنويعات شديدة الكثرة على تيمة ألوان الوجود الممكنة المتعايشة معا: «لا أكابد مثلك ذلك الأحساس بحياة تبدأ من جديد، وبالاندهاش أمام وجود طازج يتفتح. ويبدو لى على العكس أننى كنت دائما موجودا وأننى أمتلك ذكريات ترجع إلى أيام الفراعنة. وأنا أرى نفسى فى عصور مختلفة من التاريخ على نحو شديد الوضوح أمارس مهنا مختلفة ولى حظوظ متعددة. وفرديتى الحالية هى محصلة ألوان فرديتى المختفية. لقد كنت ملاحا على النيل وقوادا Leno (باللاتينيه) فى روما أيام الحروب البونية (الحروب الثلاث التى شنتها روما على قرطاجنة ابتداء من ٢٦٤ حتى ١٤٦ ق.م) ثم خطيبا إغريقيا فى سوبير Suburre حيث التهمتى حشرات البق. وقد أدركنى الموت أثناء الحمله الصليبية لأننى أكلت كثيرا من العنب على شاطىء سوريا. لقد كنت قرصانا وراهبا، مشعوذا وحوذيا، وربما كنت امبراطورا شرقيا(١١٣)».

∴ ∴ ∴

إن الكتابه تلغى التحديدات والضوابط والحدود المقومة للوجود الاجتماعى: فالوجود الاجتماعى يعنى شغل موقع محدد فى الهيكل الاجتماعى وحمل شاراته المميزة، وعلى الأخص فى شكل الصيغ اللفظية المتكررة تلقائيا أو الآليات الذهنية(١١٤)، ويعتمد ذلك أيضا فى حافظه والاحتفاظ به على الانتماء إلى جماعات وعلى أن يكون داخلا فى شبكات من العلاقات لها ما للشىء من موضوعية وإعتام واستمرار، ويتم تذكرها فى شكل التزامات وديون وواجبات أو بإيجاز فى شكل ضوابط وكوابح. وعلى غرار مثالية «بركلى» [چورچ بيركلى G.Berkeley – ١٦٨٥ – ١٧٥٣ فيلسوف بريطانى، مثالى يرى أن الأشياء لا توجد الا بمقدار ما تدرك فى الذهن، وان هناك ذهنا كونيا هو الله توجد فيه كل الأفكار على سبيل الإمكان وجودا أبديا]، تفترض مثالية العالم الاجتماعى الرؤية عبر التحليق، ووجهة

(١١٢) فلوبير إغواء القديس انطوان.

Flaubert, La tentation de saint Antoine, Paris, Gallimard, 1971.P. 14-42.

(١١٣) فلوبير خطاب إلى جورج صاند ٢٩ سبتمبر ١٨٦٦ المراسلات الجزء ٣ ص ٥٣٦.

(١١٤) هذه بكل تأكيد هى «الأفكار المتداولة» التى يطاردها فلوبير بضراوة، فى نفسه ولدى الآخرين، وهى أيضا العادات اللفظية المميزة لشخص ما، مثل ما يسميه فلوبير الكلمات البلهاء لروزانيت ياله من هذر إلى شايو! لا يمكن أن تعرف أبدا.. الخ) أو «العبارات العادية للسيدة دامبروز (إن أنانية ساذجة تدوى فى عباراتها العادية: ماذا فعل بى ذلك؟ سأكون على مايرام! كما لو كنت فى حاجة إلى ذلك! الرواية ص ٣٩٢ و ٤٢٠).

النظر المطلقة لمشاهد ذى سلطة عليا، متحرر من التبعية وبذل الجهد اللذين يذكّران بمقاومة العالم الفيزيقى والعالم الاجتماعى، وقادر كما يقول فلوبير «على أن يضع نفسه بقفزة واحدة فوق الانسانية وعلى ألاقل يجمعه بها شيء مشترك إلا علاقة البصر».

إن الأبدية والوجود فى كل مكان هما الصفتان الإلهيتان اللتين خص بهما الملاحظ المطلق نفسه «لقد رأيت الناس الآخرين يحيون، ولكنها حياة أخرى تختلف عن حياتى: فبعض الناس يؤمنون وبعض آخر يرفضون الإيمان وبعض ثالث يشكون، وبعض آخر فى النهاية لا يشغلهم ذلك على الإطلاق ويسعون وراء شئونهم أى يبيعون فى حوانيتهم ويؤلفون كتبهم أو يصيحون من فوق منابرهم(١١٥)».

ونتعرف هنا أيضا على العلاقة الجوهرية بين فلوبير وبطله فريدريك باعتبارها إمكانا أمام جوستاف (شخصية فلوبير الواقعية) تم تجاوزه والاحتفاظ به. ومن خلال شخصية فريدريك الذى يستطيع فلوبير أن يكونها، جسد المؤلف مثالية العالم الاجتماعى التى تعبر عن نفسها فى العلاقة بين فريدريك وعالم المراكز المتاحة أمام مطامحه، وفى هواية الفن لدى المراهق البورجوازى المتحرر مؤقتا من القيود الاجتماعية، «دون أن يكون له أحد يرعاه، دون موقد أو دار، دون يقين أو قانون» كما يقول سارتر أيام كتابة «الموت داخل النفس». كما أن الوجود الاجتماعى فى كل مكان الذى يلاحق فريدريك مغروس فى صميم التعريف الاجتماعى لمهنة الكاتب، وسوف ينتمى من الآن فصاعدا إلى تمثل الفنان بوصفه «مبدعا» خالقاً لم يخلقه أحد، دون روابط أو جذور، لا يوجه الانتاج الأدبى فحسب بل طريقة كاملة لمعايشة وضع المثقف.

ولكن من الصعب أن نتجنب مسألة المحددات الاجتماعية للطموح إلى انتزاع النفس من كل التحديدات وإلى التحليق فى الفكر فوق العالم الاجتماعى وصراعاته وما نتذكره من خلال قصة فريدريك وتاريخه هو أن الطموح الثقافى العقلى يستطيع ألا يكون سوى المعكوس المتخيل لإفلاس المطامح المادية. أليس مما له دلالة أن فريدريك الذى لم يخف عندما كان فى قمة مساره ازدراءه لاصدقائه، الثوريين الفاشليين (أو الفاشلين الثوريين)، لا يحس بنفسه مثقفا أبدا إلا حينما تسوء شئونه المادية؟ فحينما أقلقه تأنيب السيدة دامبروز حول مسألة ألاسهم، وإيماءات السيدة دامبروز إلى مسألة عربته وروزانيت، نجده يدافع وسط رجال المصارف عن مواقف المثقف ليصل إلى القول «أنا أهزأ بالأعمال التجارية»(١١٦).

---

(١١٥) جوستاف فلوبير، «نوفمبر».

Flaubert, Novembre, Paris, Charpentier, 1886 p. 329.

(١١٦) الرواية ص ٢٧١ .

وكيف يستطيع الكاتب تجنب التساؤل عما إذا كان احتقار الكاتب «للبورجوازى»، وللمتلكات المادية التى يسجن نفسه فيها من عقارات ومنقولات وألعاب وأوسمة ونساء ليست مدينة بشيء للحفيظة المعتملة داخل الذى أخفق فى أن يكون بورجوازيا، المنساق إلى أن يحول فشله إلى نزعة ارستقراطية للعزوف الانتقائى؟ ويقول قاموس الأفكار المتداولة لفلوبير: الفنانون يمجدون تنزههم عن الأغراض». إن عبادة التنزه عن الغرض هى مبدأ قلب خارق يجعل من الفقر ثراء مرفوضا، ومن ثم ثراء روحيا. فأفقر المشروعات الثقافية يساوى ثروة، هى تلك التى يضحى بها المرء من أجله. أو بالأحرى، لا توجد ثروة مادية تستطيع أن تنافسه بما أنه سيكون فى جميع الأحوال مفضلا عليها.. أما الاستقلال الذاتى الذى يُفترض أنه يبرر هذا التخلى المتخيل عن ثراء متخيل ألن يكون فى حقيقته هو الحرية المشروطة المقصورة على عالم المشروع الثقافى والتى يخصصها له «البورجوازى» نفسه؟. ألن يظل التمرد على «البورجوازى» موجها (بالفتح) بواسطة ما يناوئه بمقدار ما يواصل المبدأ، القائم على رد الفعل، الخاص بوجوده؟ وكيف الوثوق من أن «البورجوازى» ليس هو الذى يسمح للكاتب أن يتخذ لنفسه مايريد من مسافات بعيدا عنه، عن طريق الإمساك به من بعيد». (١١٧).

معادلة فلوبير

وهكذا يفصح فلوبير من خلال شخصية فريدريك ووصف موقعه فى الحيز الاجتماعى عن معادلة التكوين التى هى مبدأ إبداعه الروائى الخاص: علاقة الرفض المزدوج للمواقع المتعارضة فى الساحات الاجتماعية المختلفة، وللمواقف المتخذة المناظرة لها التى هى أساس علاقة من العزوف المتجسد إزاء العالم الاجتماعى.

لم يتحرك فريدريك وقد وقع بين كتلتين من البشر متراصتين، ويهره المنظر وألهاه عن الواقع ولم يكن للجرحى الذين سقطوا والموتى الممددين مظهر جرحى حقيقيين أو موتى حقيقيين. وبدا له أنه يشارك فى عرض تمثيلى(١١٨). ومن المستطاع إحصاء الشهادات التى

---

(١١٧) هنا يرد على الذهن الانعكاس الذى أثاره نجاح مارتينون عند فريدريك: ما من شيء أكثر إذلالا من رؤية البلهاء ينجحون فى المشروعات التى فشل فيها الجميع (الرواية ص ٩٣) فكل الالتباس فى العلاقة الذاتية التى يقيمها المثقف مع المسيطرين وسلطاتهم التى احرزوها دون حق يوجد فى لا منطقية هذه العبارة. فالازدراء المعلن للنجاح قد لا يكون إلا طريقة لتحويل الضرورة إلى ميزة، والرؤية المحلقة إلى شكل من الوهم الخاص بتفادى التحديدات التى تشكل جزءا من التحديدات الماثلة فى وضع المثقف.

(١١٨) الرواية ص ٢١٨ .

بلا عدد على هذه النزعة الحيادية الجمالية: لا يحرك مشاعرى مصير الطبقات العمالية الحالية أكثر مما يحركها مصير رقيق العصر القديم الذين كانوا يديرون أحجار الرحى، أى ليس بقدر أكبر، أو بقدر مماثل «فأنا لست من المحدثين بأكثر مما أكون من القدامى ولست فرنسيا بأكثر مما أنا صينى»[١١٩]. ليس لى فى العالم إلا الأشعار الجميلة، والعبارات الجيدة الصياغة المنسجمة المغردة، ومناظر الغروب الجميلة وأشعة القمر واللوحات الملونة وقطع المرمر والرؤوس بارزة القسمات ووراء ذلك لا شىء. وأنا أحب أن أكون تالما Talma (الممثل الفرنسى التراجيدى المفضل عند بونابارت) أكثر من أن أكون ميرابو Mirabeau (الخطيب المفوه وممثل الطبقة الثالثة رغم أنه نبيل قبل الثورة) لأنه عاش فى جو من الجمال أكثر نقاء. إن العصافير حبيسه الأقفاص تحرك فىّ إشفاقا مماثلا تماما لما تثيره الشعوب المستبعدة. ومن السياسة بأكملها ليس هناك إلا شىء واحد أفهمه. هو الانتفاضة. وأنا أومن بالقدر مثل أى تركى وأعتقد أن كل ما نستطيع عمله من أجل تقدم الانسانية هو لا شىء»[١٢٠]. وهو يكتب إلى جورج صاند التى تثير فيه حميته العدمية: كم سئمت من العامل الفظ، والبورجوازى الأخرق والفلاح الغبى والكاهن البغيض: لهذا فأنا أغرق نفسى بمقدار ما أستطيع فى العصر القديم»[١٢١].

كما أن هذا الرفض المزدوج هو بلا شك مصدر لكل هذه الأزواج (الثنائيات) من الشخصيات التى تعمل بوصفها مخططات مولدة للخطاب الروائى، هنرى وجول فى التربية العاطفية الأولى (رواية كتبت بنفس الاسم قبل الرواية المشهورة) وفريدريك وديلورييه، وبليران ودلمار فى التربية العاطفية.. الخ. وهو يتأكد أيضا فى الشغف بالتماثلات والتضادات (التى تتضح بوضوح على وجه الخصوص فى مسودات تخطيط بوفار وبيكوشيه Bouvard et Pécuchet التى نشرها ديمورست Demorest)، تضادات بين أشياء متوازية وتوازيات بين أشياء متضاده وخاصة بالنسبة للمسارات المتقاطعة التى تقود الكثير من شخصيات فلوبير من طرف أقصى إلى نقيضه فى مجال السلطة، مع كل التراجعات العاطفية وكل التبدلات السياسية المتضايفة معها، وكل التطورات البسيطة بمرور الزمان فى شكل مسارات سيرة شخصية لها نفس البنية التقاطعية: ففى التربية العاطفية نجد هوسونيه الثورى يصير مدافعا عن الإيديولوجية المحافظة، وسينيكال الجمهورى يصير عميلا للبوليس فى خدمة الانقلاب الديكتاتورى ويصرع على المتاريس صديقه القديم ديساردييه[١٢٢].

---

(١١٩) فلوبير خطاب إلى لويز كوليه ٢٦ أغسطس ١٨٤٦ المراسلات الجزء الأول ص ٣١٤.

(١٢٠) فلوبير، خطاب إلى لويز كوليه ٦-٧ أغسطس ١٨٤٦ المراسلات الجزء الأول ص ٢٧٨.

(١٢١) فلوبير، خطاب إلى جورج صاند ٦ سبتمبر ١٨٧١ المراسلات الجزء ٦ ص ٢٧٦.

(١٢٢) هذا التحليل الداخلى على وجه الدقة لخصائص العمل سيزداد ثراء (فى الفصل القادم) بنتائج وصف المجال الأدبى والموقع الذى يحتله فلوبير.

وجهة نظره) ٣٥ ثم حينما يرى ألا جدوى من ذلك يصير وغدا وينقذها فى الكوميونة (ثورة عمال باريس ١٨٧١) التى شارك فيها ثم يتحول ضد الكوميونة ويقتله جنود فرساى.

كان فى البداية شاعرا غنائيا (لم ينشر شعره) – ثم مؤلفا دراميا (لم تمثل مسرحياته) ثم روائيا (غير متميز). ثم صحفى (ثم) وسيصبح موظفا حينما تسقط الامبراطورية (الثانية).

وقد تحول نحو السلطة أثناء وزارة أوليفييه (ابتداء من يناير ١٨٧٠) وحينئذ «سوف» ‹ تريد › هى إعطاءه ابنتها.

رجل ليبرالى (يصير متشككا شيئا فشيئا) تفسده المرأة الكاثوليكية بعذوبه وعلى مهل تفقد إيمانها.

يتسلل هو

ويدفعنا كل شىء إلى التفكير فى أن جهد الكتابة («أهوال الأسلوب») الذى يستحضره فلوبير فى الأغلب يستهدف أولا السيطرة على الآثار غير المتحكم فيها للأزدواج المتناقض فى العلاقة تجاه كل هؤلاء الذين ينجذبون داخل مجال السلطة. وهذا الازدواج المتناقض عند فلوبير ويشاركه فيه فريدريك (الذى يجسد فلوبير فيه هذا الازدواج)، والذى يقضى بأنه ليس من المستطاع قط المطابقة الكاملة بين المؤلف وأى من شخوصه، هو بلا شك الأساس العملى لليقظة القصوى التى يتحكم من خلالها فى المسافة الكامنة فى موقف الراوى. إن الاهتمام بتفادى الخلط بين الشخوص الذى كثيرا ما يخضع له الروائيون (حينما يضعون أفكارهم داخل أذهان الشخوص)، والاهتمام بالحفاظ على مسافة حتى أثناء التطابق الحاسم للاستيعاب الحقيقى هو فى رأيى الجذر المشترك لمجمل سمات أسلوبية حددها محللون متباينون: الاستعمال الملتبس عمدا للاستشهاد الذى يمكن أن تكون له قيمة الإقرار أو الازدراء، ويعبر فى آن معا عن العداء (تلك تيمة تشكيلة الاقتباسات البلهاء) والتطابق، الاطراد المقتدر للأسلوب المباشر وللأسلوب غير المباشر وللأسلوب غير المباشر الحر الذى يسمح على نحو مرهف بغير حدود بتنويع المسافة بين الذات والموضوع فى القص، بين

(123) M. J Durry, Op. Cit, P. 111 P. 258 - 259

دورى مصدر سابق

وجهة نظر الراوى وهى تمتطى وجهة نظر الشخوص (من بين الفرنسيين جميعا، كان أشد الناس ارتعادا هو السيد دامبروز، فالوضع الجديد للأمور كان يهدد ثروته ولكنه كان على الأخص قد كذّب كل تجربته. نظام بهذه الجودة، وملك بهذه الحكمة. أهذا ممكن؟ ستتصدع الأرض. وابتداء من اليوم التالى فصل ثلاثة من الخدم وباع جياده واشترى لكى يخرج إلى الشارع قبعة شعبية رخوة القوام بل وفكر فى أن يطلق لحيته..»)(١٢٣). واستعمال «كمالو» («وعندئذ ارتجف وانتابته كآبة جليدية، كما لو كان قد أحس بعوالم بأسرها من التعاسة واليأس..»)، الذى كما لاحظ جيرار جينيت Gérard Genette (١٢٤) » يدخل رؤية افتراضية» ويذكِّر صراحة بأن المؤلف يعزو إلى الشخوص أفكارا محتملة، بدلا من أن يعيرهم أفكاره الخاصة دون أن يعرفوا ذلك، أو فى جميع الأحوال دون أن يجعلهم يعرفون ذلك. بالإضافة إلى الاستعمال الذى اهتم به بروست Proust لازمنة الأفعال وخاصة الماضى الناقص l'imparfait (يصف حالة أو عادة فى الماضى) والماضى البسيط (يصف فى القص حدثا ماضيا فى لحظة محددة)، الصالحة لتحديد المسافات المتغايرة من حاضر السرد القصصى، وحاضر الراوى، واللجوء إلى المساحات الشاغرة (الأماكن البيضاء) التى على طريقة نقاط التوقف الضخمة) من قبيل النقاط الثلاث التى توضع للدلالة على وجود انقطاع فى الكلام) تفتح نطاقا للتأمل الهادىء عند المؤلف والقارىء «إلغاء الوصل المعمم -Asyndète générali sée الغاء حروف العطف والأحوال الذى حدد رولان بارت R.Barthes معالمه(١٢٥) ، وهو تجل سلبى ومن ثم غير مدرَك لانسحاب المؤلف وعلامته هى إلغاء تلك التدخلات المنطقية الضئيلة، جزيئات الوصل والربط، التى من خلالها تدخل على نحو غير محسوس علاقات العليه أو الغائيه، التضاد، والتشابه، وتتسرب فلسفة للفعل والتاريخ.

وهكذا فإن المسافة المزدوجة لنزعة الحياد الاجتماعى، والتأرجح الدائم بين المطابقة والعداء، الانتماء والازدراء الذى تحبذه تلك المسافة، هيأً فلوبير لانتاج رؤية مجال السلطة التى قدمها فى التربية العاطفية. وهى رؤية يمكن القول إنها سوسيولوجية لو لم تكن منفصله عن تحليل علمى بواسطة الشكل الفنى الذى تفصح عنه وتسدل عليه قناعا فى آن معا. وفى الحقيقة إن التربية العاطفية تستعيد مجددا بنية العالم، الاجتماعى الذى أُنتجت فيه على نحو شديد الغرابة فى دقته، بل تستعيد كذلك البنى العقلية المشكّلة بواسطة تلك البنى الاجتماعية والتى هى المبدأ المولِّد للعمل الذى تتكشف فيه تلك البنى. ولكنها تفعل ذلك

---

(١٢٣) الرواية ص ٣٣١ – ٣٣٢ .

(١٢٤) G.Genette, Figures Paris. Ed. du Seuil, 1966 P. 229 - 230

(١٢٥) رولان بارت لذة النص

R. Barthes. le Plasir du texte. Paris. E d . Du Seuil, 1973, P.18 - 19.

بواسطة الوسائل الخاصة بها أى عن طريق أن تقدم نفسها للبصر والشعور فى تمثيلات أو على الأصح فى استحضارات وابتعاثات بالمعنى القوى لتعاويذ قادرة على إحداث تأثيرات على الأجسام خاصة بواسطة «السحر الذى يستدعى الذكريات» للكلمات التى تستطيع توجيه «الكلام إلى الحساسية» والحصول على اعتقاد متخيل ومشاركة متخيلة مماثلين لما نمنحه إلى العالم الواقعى(١٢٦).

بيد أن الترجمة الحسية تضع قناع التنكر على البنية داخل نفس الشكل الذى تقدمها، فيه، والذى بفضله تنجح فى إحداث تأثير الاعتقاد (التصديق) أكثر من إحداث تأثير الواقع. وهذا هو بلا شك ما يجعل العمل الأدبى يستطيع أحيانا أن يقول - حتى عن العالم الاجتماعى - أكثر مما تقوله الكتابات ذات الادعاء العلمى (ولاسيما حينما يجدون العقبات التى يتعين اجتيازها. كما هى الحال من أجل الوصول إلى المعرفة، ليست عقبات عقلية بقدر ماهى ألوان مقاومة من جانب الإرادة). ولكنه لا يقول كلمته إلا فى صيغة تجعله لا يقولها فى حقيقة الأمر. فى كشف القناع يجد حدا له فى حقيقة أن الكاتب يراعى على نحو ما التحكم فى عودة المكبوت. ويمارس التشكيل الذى يقوم به وظيفة تلطف معمم فى التعبير euphémisme ، كما يسمح له الواقع الذى يقترحه بعد أن نزعت عنه واقعيته وفرض عليه الحياد بواسطة التعبير الأدبى بأن يشبع إرادة للمعرفة مستعدة للاكتفاء بالتسامى الذى تقدمه لها السيمياء الأدبية (كيمياء تحويل المعادن العادية إلى ذهب) ويجب على التحليل - لكى ينزع القناع تماما عن البنية التى لا يكشف النص الأدبى عنها إلا عن طريق إخفائها أن يختزل رواية مغامرة ما إلى الصيغ الأولية أو المسودات (البروتوكولات) لضرب من المونتاج التجريبى.

ومن المفهوم أن لتلك البنية خاصية نزع الفتنة وإزالة السحر. ولكن رد الفعل العدائى الذى تستثيره يجعل من المحتم أن يُطرح بكل وضوح السؤال عن نوعية التعبير الأدبى: فالتشكيل هو أيضا إضافة أشكال (أو اتخاذ أشكال)، كما أن النفى (الإنكار) الذى يقوم التعبير الأدبى بإعماله هو مايسمح بالتجلى المحدود لحقيقة إذا قيلت بطريقة أخرى تصير غير قابلة للتحمل (لا تطاق). «فتأثير الواقع» هو ذلك الشكل شديد الخصوصية من الاعتقاد الذى ينتجه القص الخيالى الأدبى من خلال إشارة (أو إسناد) مذكورة إلى واقع معين يسمح بمعرفة ما يدور هو حوله مع رفض تلك المعرفة فى آن معا. إلا أن القراءة السوسيولوجية تحطم السحر والفتنة. فهى إذ تقوم بتعليق التواطؤ الذى يوحِّد ما بين المؤلف والقارىء

---

(١٢٦) يرتكز تأثير الاعتقاد (التصديق) الذى ينتجه النص الأدبى كما سنرى على التوافق بين الافتراضات المسبقة التى يلتزم بها وتلك التى نلتزم بها فى الخبرة العادية بالعالم.

داخل علاقة إنكار الواقع الذى يعبر عنه النص، تكشف عن الحقيقة التى ينطق بها النص، ولكن فى صيغة لا يقولها النص، وبالإضافة فهو يُظهر خلافا لذلك a contrario حقيقة النص نفسه التى تتحدد على وجه الدقة فى نوعيتها بواسطة حقيقة أنه لا يقول ما يقوله بالطريقة التى يقوله بها(١٢٧) . فالشكل الذى ينطق داخله التجسيد الأدبى هو بلاشك الذى يسمح بانبثاق الواقعى الأعمق والأفضل اختباء (وهنا بنية مجال السلطة ونموذج التقادم الاجتماعى) لأنه هو القناع الذى يسمح للمؤلف وللقارىء بإخفاء الواقعى، وبإخفائه عن النفس.

ويرجع سحر العمل الأدبى دون شك فى جانب كبير منه إلى ما يقوله عن الأشياء الأكثر جدية، دون أن يتطلب أن يؤخذ بالكامل مأخذ الجد، وهو يختلف فى ذلك عن العلم وفقا لسيرل Searle (فيلسوف امريكى معاصر له نظرية فى مقاصد الخطاب John Rogers Searle.) إن الكتابة تمنح المؤلف نفسه قارئة إمكان استيعاب فهم منكر لذاته، وليس استيعابا على وجه التقريب. ويقول سارتر فى «نقد العقل الجدلى» فيما يتعلق بالقراءات الأولى لأعمال كارل ماركس: «لقد فهمت كل شىء ولم أفهم شيئا». وذلك هو تفهم الحياة الذى نتملكه من خلال قراءة الرويات. فليس من المستطاع «أن نحيا كل الحيوات» وفقا لقول فلوبير، بواسطة الكتابة أو القراءة إلا لأنها مجرد طرائق لعدم ممارسه تلك الحيوات بالفعل. وحينما نحيا فى الواقع ما عشناه مائة مرة فى قراءة الرويات فإن من الواجب علينا أن نسترجع ابتداء من نقطة الصفر، «تربيتنا العاطفية». وهكذا يدخلنا فلوبير روائى الوهم الروائى إلى مبدأ هذا الوهم. وفى الواقع كما فى الروايات فإن الشخوص التى يقال عنها روائية أو رومانسية (وينبغى أيضا أن ندرج فى عدادها مؤلفى الروايات «إمّا بوفارى، إنها أنا كما يقول فلوبير ربما كانت هى التى تأخذ القص الخيالى مأخذ الجد لا لكى تفر من الواقع كما يقال، وتبحث عن مهرب فى عوالم متخيلة، بل لأنها مثل فردريك لا تصل إلى أن تأخذ الواقع مأخذ الجد، لأنها لا تستطيع أن تستحوذ على الحاضر كما يتبدى لها، الحاضر فى حضوره الملِّح، ومن ثم فى حضوره المروِّع. وفى أساس سيروره كل المجالات الاجتماعية سواء تعلق الأمر بالمجال الأدبى أو بمجال السلطة، هناك الإيمان باللعبة illusio أى الاستثمار فى اللعبة. وكان فريدريك هو الذى لم يصل إلى أن يستثمر نفسه فى أى لعبة من لُعب الفن أو المال التى يطرحها العالم الاجتماعى. وكان مبدأ نزعته البوفارية هو العجز عن أن يأخذ الواقع مأخذ الجد أى رهانات ألوان اللعب التى تُعدُّ جادة.

---

(١٢٧) إن اضفاء طابع «الوثيقة السوسيولوجية» على التربية العاطفية كما حدث كثيرا (من أمثلة ذلك ما ذكره دانجلزر Dangelzer فى «وصف الوسط فى الرواية الفرنسية أو سلاما Slama فى قراءة للتربية العاطفية عن طريق التشبث بأشد المؤثرات خارجية لوصف البيئات أو «الأوساط» هو بمثابة العمل على تجنب نوعية الجهد الأدبى.

ويستطيع الوهم الروائى فى أشكاله الأكثر جذرية، أن يذهب بعيدا مع دون كيشوت وإما بوفارى إلى درجة الإلغاء الكامل للحدود بين الواقع والخيال القصصى، ويجد بذلك أساسه فى معايشة الواقع باعتباره وهما: وإذا كانت المراهقة تظهر باعتبارها تلك المرحلة من العمر الرومانسية بإمتياز، وكان فريدريك بوصفه التجسيد النموذجى لتلك السن، فقد يكون ولوج الحياة، أى ولوج هذه اللعبة الاجتماعية أو تلك من بين اللعب التى يقدمها العالم الاجتماعى للاستثمار أمرا تلقائيا بديهيا على نحو دائم. إن فريدريك مثل كل المراهقين الذين يصعب التعامل معهم – هو محلِّل رائع لأعمق علاقاتنا بالعالم الاجتماعى.

ويذكرنا تجسيد الوهم الروائى وخاصة العلاقة بالعالم الواقعى التى يفترضها هذا الوهم، بأن الواقع الذى نقيس به كل القصص الخيالية ليس إلا المرجع المعترف به لوهم يشترك فيه الجميع على وجه التقريب.

الملحق الأول

ملخص التربية العاطفية

يلتقى فريدريك مورو وهو طالب في باريس حوالى عام ١٨٤٠ بالسيدة أرنو، وهى زوجة ناشر فني، له متجر للوحات والصور المحفورة فى ضاحية مونتمارتر . فيقع فى حبها وتعتمل داخله رغبات وميول أدبية وفنية ومادية فى آن معاً . ويحاول أن يشق طريقه داخل فلك السيد دامبروز المصرفى الغارق فى مصالحه المالية ولكن أمله يخيب فى الترحيب الذى استقبل به فيقع من جديد فى عدم اليقين والبطالة والوحدة والحلم . ويتردد بعد ذلك على مجموعة من الشباب ينجذبون إليه ويدورون حوله : مارتينون وسيزى وسينيكال ودوساردييه وهو سونيه . وحينما يدعى إلى العشاء عند آل أرنو تستيقظ عاطفته نحو السيدة أرنو . وأثناء العطلة فى ريف نوچان عند والدته يدرك الوضع الحرج لثروته، ويلتقى بالصغيرة لويز روك التى تصبح عاشقة له . ولكنه يرتحل من جديد إلى باريس بعد أن يصير غنياً نتيجة لميراث غير متوقع .

ثم يعثر على السيدة أرنو التى يخيب استقبالها له أمله . ويلتقى بروزانيت التى تحيا على هامش المجتمع الراقى، وهى عشيقة السيد أرنو . وتتنازع فريدريك إغواءات متباينة، ويقذفه إغواء إلى إغواء آخر، فمن جهة هناك روزانيت وفتنة الحياة المترفة، ومن جهة أخرى هناك السيدة أرنو التى حاول أن يغويها دون طائل، وفى النهاية هناك السيدة دامبروز الثرية التى تستطيع مساعدته على تحقيق مطامحه المادية . وفى أعقاب سلسلة طويلة من التردد والمراوغة يعود إلى نوچان فى الريف عند والدته، ويقرر الزواج من روك الصغيرة ولكنه سرعان ما يرحل إلى باريس. وتوافق السيدة أرنو على لقاء عاطفى معه، ولكنه ينتظرها عبثاً أثناء اقتتال فى الشوارع (ثورة ٢٢ فبراير ١٨٤٨)، ونتيجة للإحباط والغضب يمضى باحثاً عن عزاء بين ذراعى روزانيت. ولكن فريدريك الشاهد على الثورة يتردد فى مثابرة

على روزانيت، وتنجب له ولداً يموت مبكراً . كما يتردد على صالون آل دامبروز ويتحول إلى عشيق للسيدة دامبروز، وتقترح عليه تلك السيدة الزواج بعد موت زوجها . ولكنه فى صحوة مفاجئة يقطع علاقته أولاً بروزانيت ثم بالسيدة دامبروز دون أن يستطيع لذلك أن يستعيد السيدة أرنو التى غادرت باريس بعد إفلاس زوجها . ويعود إلى نوجان عازماً على الزواج من الصغيرة روك، ولكن الصغيرة تكون قد تزوجت من صديقه ديلورييه .

وبعد خمسة عشر عاماً فى مارس ١٨٦٧ تزوره السيدة أرنو، ويتبادلان الإفضاء بحبهما ويسترجعان الماضى، ثم يفترقان دون رجعة .

وبعد عامين يتذاكر فريدريك وديلورييه كشف حساب إفلاسهما . ولا يبقى لهما إلا ذكريات الشباب، وكانت الذكرى الأثيرة هى زيارتهما فى صباهما لماخور «التركية»، وقصة إخفاقهما هناك، لأن فريدريك الذى يمتلك النقود لاذ بالفرار مذعوراً من منظر كل أولئك النسوة المبتذلات، وكان ديلورييه مضطراً إلى أن يقتفى إثره . ويختتمان الذكريات قائلين : «هى «أى الذكريات» أفضل ما امتلكناه»

الملحـــق الثانى

أربع قراءات «للتربيـة العاطفيـة»

-١-

يصير المرء ثورياً بكل سهولة فى الفن والأدب أو على الأقل سيعتقد أنه كذلك لأنه سيأخذ كل ما يناقض الأفكار المقرة لدى الجيلين السابقين على الجيل الذى وصل لتوه إلى سن النضج باعتباره شديد الجسارة وتقدماً هائلاً ، وحينئذ كما هو الحال الآن، وكما فى كل الأزمنة سيكون المرء منخدعاً بالألفاظ، متحمساً للعبارات الجوفاء، كما سيحيا على الأوهام. وفى السياسة يصير هذا الريجمبار وذاك السينيكال (اسمان لشخصيتين فى الرواية) نموذجين نعثر عليهما ونظل نراهما طالما واصل الناس التردد على المقاهى والحانات والنوادى، وفى عالم الأعمال والمال، سيوجد دائماً أمثال دامبروز وأرنو، وبين المصورين أمثال بلليران، كما أن هو سونيه يظل آفة صالات التحرير فى الصحافة، ومع ذلك فكل هؤلاء ينتمون بالكامل إلى زمنهم لا إلى اليوم . ولكنهم يمتلكون ذلك الجانب الإنسانى الذى يجعلنا ندرك فيهم تلك الطوابع الدائمة التى تصنع، بدلاً من شخصية روائية محكوم عليها بالموت مع معاصريها، نموذجاً يواصل البقاء بعد انقضاء القرن الذى عاش فيه . وماذا يقال عن الشخصيات الرئيسية : فريدريك وديلورييه والسيدة أرنو وروزانيت والسيدة دامبروز ولويز روك؟ لم يحدث قط أن قدمت أى رواية أوسع نطاقاً إلى القارىء ذلك القدر من الشخوص التى تتسم على هذا النحو بخصائص مميزة.

ديمسنيل – على هامش فلوبير .

R.Dumesnil, En marge de Flaubert, Paris, Librairie de France, 1928, p. 22-23 .

-٢-

يمكن أن نصنف ببعض الافتعال ألوان حب فريدريك للسيدة أرنو وروزانيت والسيدة دامبروز تحت هذه الأسماء الثلاثة : الجمال والطبيعة والمدنية [...] وذلك هو مركز اللوحة بنغماته اللونية الناصعة، أما أطراف اللوحة بنغماتها اللونية الداكنة فتشغلها شخصيات أكثر ثانوية. فمن ناحية هناك مجموعة الثوريين، ومن ناحية أخرى هناك مجموعة البورجوازيين، أى رجال التقدم ورجال النظام. فاليمين واليسار وهما واقعان سياسيان يدور التفكير فيهما هنا باعتبارهما نغمتى لون أو قيمتى فنان لم يجد فيهما فلوبير إلا مناسبة لكى يصور مرة أخرى مثلما فعل مع هوميه وبورنيسيان (فى مدام بوفارى) القناعين المتناويين للبلاهة الإنسانية [...] . وترتبط هذه الشخصيات بعضها ببعض فيما تتسمى به وفيما تكتمل به، ولكنها لا تترابط فى قلب الرواية ولا فى موضوع تناولها، ومن المستطاع نزعها دون أن تتغير على نحو ملموس الفكرة المهيمنة .

بقلم أ. تبوديه جوستاف فلوبير

A. Thibaudet, Gustave Flauabert, Paris, Gallimard, 1935, P.161,166,170 .

- ٣ -

ماذا يعنى العنوان؟ إن التربية العاطفية لفريدريك مورو هى تربيته بواسطة العاطفة . إنه يتعلم كيف يحيا، أو على نحو أدق، إنه يتعلم ماهو العيش والحياة، وهو يزاول تجربة الحب وألواناً من الحب، والصداقة والطموح ... ولكن تلك التجربة تفضى إلى الإخفاق الكامل . لماذا؟ أولاً، لأن فريدريك قبل كل شىء شاب واسع الخيال بالمعنى السىء للتعبير، فهو يحلم بالحياة بدلاً من أن يحيط على نحو واضح بضروراتها وحدودها، وثانياً لأنه سيترتب على ذلك أن يتحول بدرجة كبيرة إلى النسخة المذكّرة من إمّا بوفارى، وفى النهاية لأنه نتيجة لما سبق سيكون شخصاً خائر الإرادة عاجزاً فى أغلب الأوقات عن إتخاذ قرار ما لم يكن قراراً متجاوز الحد متطرفاً يتخذه فى إندفاع مفاجىء .

هل نقول لذلك إن التربية العاطفية تفضى إلى العدم؟ لا نظن ذلك . لأن هناك مارى أرنو . فتلك الشخصية النقية تكّفر عن كل خطايا الرواية أو تفتديها، إن صح القول . فالسيدة أرنو هى دون مجال للشك إليزا شليز نجر Elisa Schlesinger (المرأة الواقعية التى أحبها فلوبير)، ولكن المرء لا يستطيع أن يمنع نفسه من التفكير فى أنها إليزا بعد إضفاء طابع مثالى فريد عليها . فإذا كانت السيدة شليزنجر من نواح كثيرة امرأة شديدة الاحترام، فإن ما نعرفه عنها رغم كل شىء هو موقفها الملتبس على الأقل أثناء ارتباطها بشليزنجر، فقد كانت على وجه الاحتمال فى لحظة ما عشيقة لفلوبير، وذلك يدعو إلى التفكير فى أن مارى أرنو فى خاتمة المطاف هى بلا شك المثل الأعلى الأنثوى لفلوبير أكثر من أن تكون صورة أمينة وحقيقية «لعاطفته العظيمة». وذلك لا يمنع أن مارى أرنو مهما تكن ستظل وسط عالم يزخر بالوصوليين والمغرورين والشهوانيين والداعرين والحالمين أو غير الواعين شخصية إنسانية بعمق مجبولة على الرقة والإذعان وعلى الحزم، وعلى المعاناة والطيبة .

J.L Douchin, Présentation de L' Éducation sentimentale, Paris, Larousse , Coll "Nouveaux Classiquecs Larousse", 1969, P. 15 - 17

إلى أى مدى يمكن اعتبار الحب الذى يحمله (فريدريك لديلورييه) قائماً على الجنسية المثلية؟ إن روجيه كمف Roger Kempf فى مقاله الممتاز *«القمطر المزدوج»* قد برهن فى براعة شديدة ودقة نقدية على ازدواج التذكير والتأنيث "Androgynie" عند فلوبير . إنه رجل وامرأة : وقد أوضحت بدقة فيما سبق إنه كان يريد أن يكون امرأة بين أيدى نساء، ولكن من الجائز جداً أنه عاش هذا التبدل لإهاب التبعية والولاء باعتباره تسليماً لجسده لرغبات السيد. وقد قدم كمف اقتباسات مثيرة للإنزعاج . وتلك الاقتباسات وعلى الأخص التى ينقلها عن التربية العاطفية (الثانية) : يوم وصول ديلورييه أسلم فريدريك نفسه لدعوة أرنو «وعندما رأى صديقه شرع فى الإرتجاف مثل امرأة زانية وقع نظر زوجها عليها ثم انشغل فكر ديلورييه بشخصية فريدريك ذاتها التى فرضت عليه دائماً فتنة تكاد أن تكون أنثوية» إذن هذان صديقان «وفقاً لاتفاق صامت يلعب أحدهما دور المرأة ويلعب الآخر دور الزوج»، والناقد محق فى إضافته «إن هذا التوزيع للأدوار تقوده برهافة» أنوثة فريدريك . بيد أن فريديك فى التربيةالعاطفية هو التجسيد الرئيسى لفلوبير . ويمكن القول على سبيل التلخيص إن فريدريك الواعى بهذه الأنوثة يستبطنها حينما يجعل من نفسه امرأة ديلورييه. . وببراعة شديدة يرسم لنا جوستاف ديلورييه وقد أثارت زوجته – فريدريك – إنزعاجه ولكن تلك الزوجة لم تكن قط معجبة أشد الإعجاب برجولة زوجها .

بقلم سارتر . أبله العائلة . جوستاف فلوبير . الجزء الأول

J.P. Sartre . L'Idiot de la famille, Gustave Flaubert, 1821 - 1857 . t . I . Paris Gallimard, 1971, p. 1046 - 1047 .

الملحق الثالث

باريس فى التربية العاطفية

نتعرف فى المثلث الذى يمثل قممه عالم الأعمال (٤ ، طريق أنتان (IV La Chaussée d'Antin) مسكن آل دامبروز وعالم الفن والفنانين الناجحين (٥ ، ضاحية مونمارتر V le faubourg Montmartre وبه الفن «الصناعى» والمساكن المتعاقبة لروزانيت) ، وأوساط الطلبة (٢ ، الحى اللاتينى "II le "Quartier latin ، المسكن الأول لفريدريك وماريتنون على بنية ليست سوى بنية الحيز الاجتماعى للتربية العاطفية»[1] . وهذا العالم فى مجموعه يتحدد هو نفسه موضوعياً بواسطة علاقة تعارض أو تضاد مزدوجة، لم تستحضر قط داخل العمل نفسه، علاقة من ناحية بالأرستقراطية القديمة فى ضاحية سان جرمان (٣ – III) التى يذكرها بلزاك كثيراً ولكنها غائبة تماماً عن «التربية العاطفية»، وعلاقة من ناحية أخرى بالطبقات الشعبية . (١ – I) : فى مناطق باريس التى كانت موقعاً لأحداث باريس الثورية الحاسمة فى ١٨٤٨، ونجدها مستبعدة من رواية فلوبير (ووصف الأحداث الأولى للحى اللاتينى[2] والاضطرابات فى الباليه رويال يرجع بها كل مرة إلى أحياء باريس التى تستحضرها دوماً بقية الرواية). أما دوساردييه الممثل الوحيد للطبقات الشعبية فى الرواية فيعمل أولاً لدى إخوان ڤالنسار بشارع كليرى Cléry[3] . ويقع مكان وصول فريدريك إلى باريس عند عودته من نوجان فى هذا الحى أيضاً (شارع كوك إيرون Coq-Héron)

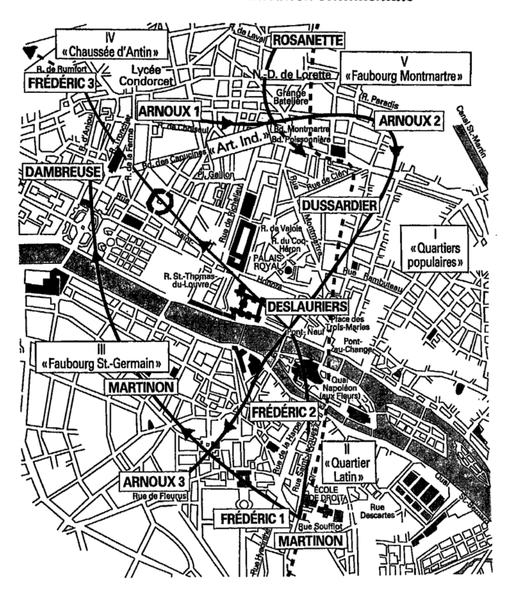
---

(١) هذه الملاحظة التى أعدت ونوقشت فى إطار ندوة التاريخ الاجتماعى للفن والأدب فى دار المعلمين العليا (١٩٧٣) قد حررت ونشرت بالتعاون مع جيه . سى . شامبور دون J.C Chamboredon وم . كاچمان M. Kajman .

(٢) الرواية ص ٤٤ ومابعدها .

(٣) الرواية ص ٤٧ . وفى خطة باريس لعام ١٨٤٦ المنقولة هنا، جرى تمثيل مسارات الشخصيات الرئيسية بأسهم متصلة، ووضع أسمائهم على أماكن سكنهم . أما الخط المتقطع من الشمال للجنوب فيمثل حدود المنطقة التى يحتلها الثوار فى ١٨٤٨ وقد رسم نقلاً عن س . سيمون C.Simon فى كتاب باريس من ١٨٠٠ إلى ١٩٠٠ ٣ أجزاء . C. Simon, Paris de 1800 à 1900, 3 vol., Paris, Plon et Nourrit 1900 - 1901 .

Le Paris de *L'Éducation sentimentale*



والحى اللاتينى حى الدراسات «وابتداء الحياة» هو مقر الطلبة «والغانيات» سيئات السمعة اللائى كانت صورتهن الاجتماعية فى طريقها إلى التكون (وعلى الأخص فى كتاب دى موسيه حكايات وأقاصيص "les Contes et Nouvelles" ولاسيما «فريدريك وبيرنريت "Fréderéric et Bernerette" التى ظهرت فى «مجلة العالمين» .

وقد بدأ المسار الاجتماعى لفريدريك هناك، فقد اتخذ مساكن على التعاقب فى شارع سانت ياسنت Saint Hyacinthe(٤) ثم شارع رصيف نابليون ، كما يتناول طعامه بانتظام فى شارع رصيف نابليون، كما يتناول طعامه بانتظام فى شارع لارب la Harpe . وكذلك الحال مع مارتينون (ففى تلك الفترة كان يسكن عند أسرة بورجوازية فى شارع سان چاك) وفى الصورة الاجتماعية لباريس التى عكف رجال الأدب على بنائها، والتى كان يرجع إليها فلوبير فى صمت، كان الحى اللاتينى، «موقع الحفلات الصاخبة والفنانين والغانيات «والحياة البوهيمية»، يقف فى تعارض قوى مع الموقع الرفيع للرصانة المتقشفة الأرستقراطية فى ضاحية سان جرمان. أما طريق دانتان – وهو فى عالم التربية العاطفية بمثابة المنطقة التى تتألف من شوارع رمفور Rumfort (به فندق فريدريك) ، وأنجو Anjou (دامبروز)وشوازيل (أرنو) – فهو مقر أعضاء القسم الجديد الحاكم من الطبقة السائدة . وتقف تلك» البورچوازية الجديدة» فى تعارض مع هامش المجتمع فى ضاحية مونمارتر وعلى الأخص مع الأرستقراطية القديمة فى ضاحية «سان چرمان» . وذلك بين أشياء أخرى بواسطة الطابع المختلط المركب لسكانها (وتشهد على ذلك فى الرواية المسافة الاجتماعية بين فريدريك ودامبروز وأرنو) وبواسطة الحراك الطبقى لأعضائها (قدم إليها دامبروز ولم يصل إليها فريدريك إلا بعد ميراثه، ووصل مارتينون بعد زواجه من قريبة دامبروز وسيتم استبعاد أرنو على الفور) وكانت هذه البورجوازية الجديدة – التى تهدف بأن تخصص لنفسها فنادق ضخمة متميزة، إلى أن تصون أو تخلق سمات أسلوب الحياة فى ضاحية سان جرمان – بلا

---

(٤) الرواية ص ٣٨ .
(٥) الرواية ص ٤١ .
(٦) نفس المصدر
(٧) ص ٣٩ .

شك فى جانب منها نتاجاً لعودة إلى وضع اجتماعى سابق وجد ترجمة له فى نقلة «مكانية»[٨]. كان إسم السيد دامبروز لأصلى الكونت دامبروز، ولكنه ابتداء من عام ١٨٢٥ تخلى شيئاً فشيئاً من نبالته وحزبه ووجه نفسه نحو الصناعة»[٩]، وسنجد بعد ذلك لكى نجدد فى الوقت نفسه الروابط والانفصام الجغرافى والاجتماعى : «وفى تلطف «السيدة دامبروز» مع الدوقات كانت تهدىء من ضغائن ضاحية النبلاء وتجعلهم يعتقدون أن السيد دامبروز مازال قادراً على الندم وعلى تقديم الخدمات». ويمكن أن نتبين نسق الصلات والتضادات نفسه فى درع النبالة لدى السيد دامبروز فهو فى نفس الوقت رمز شعائرى ولافتة تدل على محتال. كما أن الإيماء إلى لجنة شارع بواتييه[١٠]، مكان لقاء جميع السياسيين المحافظين تؤكد ماالذى يحتاجه فى هذا الجانب من باريس، فمن الآن فصاعداً «سيتبادل الجميع الخداع» .

أما ضاحية مونمارتر حيث وضع فلوبير «الفن الصناعى» والمساكن المتعاقبة لروزانيت فهو الموقع السكنى الذى ينجذب إليه الفنانون الناجحون (فهناك على سبيل المثال أقام فييديو Feydeau (مؤلف مسرحيات كوميدية ١٨٦٢ - ١٩٢١) وجافارلى (رسام صور عادات البورجوازية والطلبة والغانيات (١٨٠٤ - ١٨٦٦) اللذان أطلقا عام ١٨٤١ لفظ الغانية أو «لوريت» lorette ليدل على الهامشيات اللائى يحمن حول ذلك القطاع من نوتر دام دى لوريت وساحة سان چورج). وعلى طريقة صالون روزانيت الذى هو على نحو ما تجليه الأدبى فإن هذا الحى هو موقع سكنى أو ملتقى لرجال المال والفنانين الناجحين، والصحفيين وكذلك الممثلات و«الغانيات». وهؤلاء الهامشيون والهامشيات الذين يقعون مثل

---

(٨) لاشك في أنه لم يكن مصادفة أن نجد فى هذا الحى إحدى المدارس الثانوية الأكثر ازدهاراً فى هذا العصر، ليسيه كوندورسيه التى كانت تستقبل أبناء البورجوازية الكبيرة الذين يتوجه معظمهم وفقاً لبحث أجرى عام ١٨٦٤ إلى دراسة القانون (١١٧ من ٢٤٤) أو إلى دراسة الطب (١٦)، بالتقابل مع ليسيه شارلمان الأكثر ديموقراطية الذى يتجه معظم طلبته إلى كيات التدريب المهنى

R.Anderson, "Secondary Eduation in Mid-Nineteenth Century France : Some Social Aspects" Past and Present, 1971, P.121 - 146) د . أندرسون التعليم الثانى فى فرنسا أثناء منتصف القرن (بالإنجليزية) .

وبورجوازيه الأعمال المالية هذه - التى تنقسم فى أغلب الأحوال إلى النبلاء (قارن دامبروز وفريدريك اللذين يستشهد بهما الأدب روك فى الرواية (قارن دامبروز وفريدريك الأمهات النبيلات حق التمتع بالنبالة بصدد المطامح والادعاءات المحتملة) لها وعلات أكثر ضخامة، وهى بلا شك أكثر ميلاً إلى تكديس رأس المال الثقافى من الأرستقراطية القديمة

(٩) الرواية ص ٣٦ .

(١٠) الرواية ص ٢٩٠.

الفن الصناعى فى منتصف الطريق بين الأحياء البورجوازية والأحياء الشعبية يقفون أيضاً فى تعارض مع بورجوازيى طريق أنتان وفى تعارض مع الطلبة ومع البائعات اللعوبات والفنانين الفاشلين فى «الحى اللاتينى» الذين سخر منهم جافارنى بقسوة فى صوره الكاريكاتورية

أما أرنو الذى كان يسهم أيام مجده وتألقه بسكناه (فى شارع شوازيل) وموقع عمله (فى بوليفار مونمارتر) فى عالم المال وعالم الفن فيجد نفسه قد أعيد إلى ضاحية مونمارتر (شارع بارداى)(١١) قبل أن يقذف به فى الفضاء الخارجى المطلق لشارع فلورى(١٢) .

وتدور روزانيت أيضاً فى الفضاء المخصص «للغانيات»، وعلامة تدهورها هو انزلاق تدريجى نحو الشرق، أى نحو حدود الأحياء العمالية، شارع دى لاقال(١٣)، ثم سارع جرانج باتلبير(١٤) وفى النهاية بوليفار - بواسونيير (مقلاة السمك)(١٥) .

وعلى هذا النحو تتميز المسارات الاجتماعية الصاعدة والهابطة فى وضوح داخل هذا الحيز المتراتب ذى البنية المنتظمة : من الجنوب نحو الشمال الغربى بالنسبة إلى الصاعدين (مارتينون وفريدريك فى وقت ما) ومن الغرب إلى الشرق ومن الشمال إلى الجنوب بالنسبة إلى الهابطين (روزانيت وأرنو)، ويتسم إخفاق ديلورييه بأنه لم يغادر نقطة الإنطلاق، أى حى الطلبة والفنانين الفاشلين (ساحة المريمات الثلاث)(١٦) .

---

(١١) الرواية ص ١٢٨ .

(١٢) الرواية ص ٤٢٢ .

(١٣) الرواية ص ١٣٤ .

(١٤) الرواية ص ٢٧٩

(١٥) الرواية ص ٣٣٩

(١٦) وضع ديلورييه فى ساحة المريمات الثلاث، لعدم إمكان تحديد «شارع» المريمات الثلاث الذى تكلم عنه فلوبير .

الجزء الأول
ثلاث حالات للمجال

الفنانــون مضحكــون ومهرجــون جميعــاً، فهــم يمجـدون تــنــزههــم عــن الأغـــراض

جوستاف فلوبير

نحن عمال مترفون، وما من أحد يمتلك من الثراء ما يكفى لدفع أجورنا . وعندما يريد المرء أن يكسب مالاً من قلمه، فإنه ينبغى عليه ممارسة الصحافة أو كتابة المسلسلات القصصية أو الكتابة للمسرح . رواية «مدام بوفارى» حققت لى ... (٣٠٠) فرنك ... كنت قد أنفقتها عليها، ولم أحصل منها على سنتيم واحد قط . وقد وصلت إلى أننى استطعت بالفعل أن أدفع ثمن الأوراق لا ثمن الأسفار والرحلات والكتب التى تطلبها العمل، وفى الأساس، لقد راق لى ذلك (أو تظاهرت بأنه يروق لى)، لأننى لم أر العلاقة القائمة بين قطعة نقود ذات خمسة فرنكات وفكرة من الأفكار، إذ أنه ينبغى حب الفن من أجل الفن نفسه، أو بعبارة أخرى إن أضال مهارة فنية تساوى الكثير .

جوستاف فلوبير

-١-

إحراز الاستقلال الذاتى

الطور الحرج لانبثاق المجال

من المحزن أن نتبين أن هناك أخطاء متشابهة فى مدرستين متعارضتين، المدرسة البورجوازية والمدرسة الاشتراكية . فالاثنتان تصرخان معاً : علينا بالوعظ الأخلاقى، علينا بالوعظ الأخلاقى فى نوبات محمومة كنوبات المبشرين. شارل بودلير Charles Baudelaire.

اهجر كل شىء، اهجر لعبتك المفضلة العصا التى تتخذها حصاناً ، واهجر زوجتك وعشيقتك، واهجر أمنياتك ومخاوفك، وانثر بذور أطفالك فى ركن غابة، واهجر مطاردة الفريسة طلباً للظل، واهجر إذا اقتضى الأمر حياة سهلة يعطونها لك مقابل مركز فى المستقبل، وانطلق هائماً بين الطرقات

أندريه بريتون

André Breton

(معارضة أدبية لقول السيد المسيح اترك كل مالك واحمل صليبك واتبعنى)

قراءة «التربية العاطفية» هى أكثر من تمهيد بسيط يهدف إلى إعداد القارىء للدخول فى تحليل سوسيولجى للعالم الاجتماعى الذى أُنتجت فيه والذى تسلط الضوء عليه . وهى تحث على التساؤل حول الشروط الاجتماعية المحددة التى تحيط بأصل الوضوح المميز لفلوبير، وكذلك بحدود هذا الوضوح . وتحليل نشوء المجال الأدبى الذى تشكل فيه المشروع الفلوبيرى هو وحده الذى يستطيع أن يؤدى إلى فهم حقيقى وإلى الصيغة المولِّدة (التكوينية) التى هى مبدأ العمل، والجهد الذى وصل فلوبير بفضله إلى اعمال هذه الصيغة، مجسِّداً ادفعة واحدة هذه البنية التوليدية والبنية الاجتماعية التى أنتجتها .

ومن المعروف أن فلوبير قد أسهم كثيراً مع آخرين، وعلى الأخص مع بودلير، فى تأسيس المجال الأدبى بوصفه عالماً على حدة (من طراز فريد)، خاضعاً لقوانينه الخاصة .

إن إعادة بناء وجهة نظر فلوبير، أى تلك النقطة فى الحيز الاجتماعى التى تشكلت انطلاقاً منها رؤيته للعالم، بالإضافة إلى الحيز الاجتماعى نفسه، هى بمثابة تقديم إمكان واقعى للنفاذ إلى أصول عالم أصبحت سيرورته مألوفة لنا إلى درجة جعلت الانتظامات والقواعد التى يخضع لها هذا العالم تفلت من اهتمامنا . كما أن العودة من جديد إلى «الأزمنة البطولية» للصراع من أجل الاستقلال، توجب تأكيد فضائل التمرد والمقاومة بكل وضوح، فى وجه قمع استفحل بكل وحشية (مع المحاكمات على الأخص)، كما توجب الكشف من جديد عن مبادىء الحرية الثقافية والعقلية التى تعرضت للنسيان أو الإنكار .

التبعية البنيوية

ليس من المستطاع فهم التجربة التى أمكن للكتاب والفنانين أن يزاولوها مع الأشكال الجديدة للسيطرة التى وجدوا أنفسهم خاضعين لها فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، أو فهم الرعب الذى أثارته فيهم شخصيته «البورجوازى» أحياناً، ما لم يكن لدى المرء فكرة عما مثّله ظهور رجال الصناعة والتجارة، - أصحاب الثروات الهائلة - الذى حفزه التوسع الصناعى للإمبراطورية الثانية (من أمثال تالابوت Talabot و ونــدل Wendel وشنيدر Shneider) من الأثرياء الجدد المفتقرين إلى أى ثقافة، والعاملين على انتصار سلطات المال فى جميع أرجاء المجتمع، والذين تعادى رؤيتهم للعالم كل الأشياء الثقافية والعقلية[1] .

ويمكن أن نقتبس شهادة أندريه سيجفريد André Siegfried فى كلامه عن والده صاحب مشاريع النسيج «فى هذه التربية لا تدخل الثقافة مجاناً . فالحقيقة أنه لم يحصل قط على ثقافة عقلية، ولم يهتم قط بالحصول على شىء منها . لقد كان يُحاط علما ويلم إلماما رائعا ويعرف كل ما يحتاج إليه فى عمل اللحظة الراهنة ، ولكن الذوق المتنزه عن الأغراض المنصب على مواضيع الإبداع ظل غريباً عليه[2] . وبالمثل يكتب أندريه موت André Motte وهو من كبار رجال الصناعة فى الشمال : «أنا أكرر كل يوم لأبنائى أن الشهادة المدرسية لن تعطيهم أبداً قطعة من الخبز يقضمونها، وأننى أدخلتهم الكلية لكى أتيح لهم تذوق المباهج

(١) لقد صارت كراهية «البورجوازيين» و«السوقيين» بلا شك موضوعاً أدبياً مطروقاً عند الرومانسيين الذين لم يكف كتابهم وفنانوهم وموسيقيوهم عن إعلان ازدرائهم للمجتمع «الراقى» وللفن الذى يتطلبه ويستهلكه (قارن مجلة الرومانسية العدد ١٧ - ١٨ عام ١٩٧٧)، ولكن ليس من المستطاع إغفال ذكر أن هذا السخط وذاك التمرد اتخذ أيام الإمبراطورية الثانية طابعاً عنيفاً ليست له سوابق، يجب أن نضعه فى إطار العلاقة مع انتصارات البورجوازية والنمو غير المعتاد للبوهيمية الفنية والأدبية .

(٢) L.Bergeron, Les Capitalistes en France (1780 - 1914) Paris, Gallimard, Coll "Archives", 1978, p.77

بيرجيرون الرأسماليون فى فرنسا (١٧٨٠ - ١٩١٤) .

العقلية والروحية، ولكى أجعلهم يحترسون من كل المذاهب الزائفة سواء فى الأدب أو فى الفلسفة أو فى التاريخ . ولكننى أضيف أن هناك بالنسبة إليهم خطراً عظيماً فى إدمان المباهج العقلية والروحية»[٣] .

∴ ∴ ∴

لقد أصبح ملكوت المال وطيد الأركان فى جميع الأنحاء، وأعلنت ثروات المسيطرين الجدد من الصناعيين الذين قدمت لهم التحولات التقنية وألوان دعم الدولة أرباحاً لم يسبق لها مثيل، وكانوا فى الأصل مضاربين بسطاء عن نفسها فى الفنادق الباذخة شديدة الخصوصية فى باريس بعد أن أعاد بناءها البارون جورج هاوسمان Georges Haussmann (رجل الإدارة ومحافظ السين (١٨٥٣ - ١٨٧٠) والمشرف على الأشغال العامة الذى أنشأ العمارة الضخمة والواجهات الفاخرة بلا ذوق محدد) أو فى روعة المعدات والزينات . وقد سمحت ممارسة الترشيح للانتخابات الرسمية بإضفاء شرعية سياسية عن طريق الإنتماء إلى الهيئة التشريعية على الرجال الجدد الذين كان بينهم نسبة عالية من رجال الأعمال، كما سمحت بإقامة صلات وثيقة بين العالم السياسى والعالم الاقتصادى الذى استولى تدريجياً على الصحافة بعد أن أصبحت أكثر انتشاراً وأكثر إدراراً للربح .

وقد التقى تمجيد المال والربح باستراتيجيات نابليون الثالث : فكلى يضمن لنفسه ولاء بيروقراطية لم تتحول إلا قليلاً إلى جانب «المحتال» أو الغشاش كما كان يُسمى نابليون «الصغير»، فقد كافأ موظفيه بمرتبات سخية وأنعم عليهم بهدايا فاخرة، كما ضاعف عدد الأعياد والاحتفالات فى باريس أو فى كومبينى Compiègne (المقر المفضل لنابليون الثالث) حيث كان يدعو، بالإضافة إلى الناشرين وأصحاب دور الصحف، من بين الكتاب والمصورين اللاهثين وراء النجاح المادى، أكثرهم مسايرة وانقياداً مثل أوكتاف فوييه Feuillet وجول ساندو Jules Sandeau وبونسار Ponsard وبول فيفال Paul Fe'val أو ميسونييه Meissonier وكابانل Cabanel وجيروم Gérome ، وقد صور أكثرهم استعداداً لسلوك مسلك رجال الحاشية المنافقين، من أمثال أوكتاف فوييه وفيوليه لو دوك Viollet-le-Duc ، بمساعدة جيروم أو كابانل، «لوحات معاصرة حية» من موضوعات مستمدة من التاريخ أو الميثولوجيا .

وكان ذلك بعيداً عن محافل المفكرين أو عن نوادى المجتمعات الأرستقراطية فى القرن الثامن عشر أو حتى فى عصر عودة الملكية . ولم يعد فى العلاقة بين المنتجين الثقافيين

---

٣ - نفس المصدر ص ١٩٥

والسادة المسيطرين شيء يشبه ما أمكن تمييزه في المجتمعات السابقة، وهو التبعية المباشرة إزاء الموصي بإعداد العمل (وفي الأغلب لدى الرسامين وإن شوهدت أيضاً في حالة الكتّاب)، أو حتى الولاء لراع أو حام رسمي للفنون . لقد أصبح مدار الأمر من الآن فصاعداً تبعية بنيوية حقيقية، لا تبعية شخصية تفرض نفسها في تفاوت شديد على مختلف المؤلفين، وفقاً لموقعهم داخل المجال، وتتأسس عبر توسطين رئيسيين : فمن ناحية هناك السوق التى تمارس ضوابطها القسرية تأثيرها على المشروعات الأدبية إما مباشرة من خلال أرقام البيع، وعدد التذاكر .. الخ وإما بطريقة غير مباشرة من خلال الوظائف الجديدة التى تقدمها الصحافة مثل التحرير والرسوم وكل أشكال الأدب الصناعى . ومن ناحية أخرى هناك الصلات الدائمة المؤسسة على قرابة أسلوب الحياة ونسق القيم التى توحّد عن طريق وساطة الصالونات على الأخص جزءاً على أقل تقدير من الكتّاب مع بعض أقسام المجتمع الراقى، وتسهم فى توجيه سخاء الرعاية المقدمة من جانب الدولة .

وفى غياب الأجهزة النوعية الحقيقية القادرة على التكريس (فالجامعة على سبيل المثال، وكلية فرنسا متروكة على حدة، ليس لها ثقل فى المجال)، ستمارس الأجهزة السياسية وسيمارس أعضاء العائلة الإمبراطورية سلطاناً مباشراً على المجال الأدبى والفنى لا بواسطة الجزاءات التى تنقض على الجرائد والمنشورات الأخرى (محاكمات ورقابة .. الخ) فحسب، بل أيضاً من خلال توسط الأرباح المادية أو الرمزية التى فى مقدورهم توزيعها : المعاشات (مثل التى تلقاها ليكونت دى ليل Leconte de Lisle (أحد مؤسس النزعة البارناسية) سراً من النظام الامبراطورى)، والوصول إلى إمكان التمثيل فى المسارح، أو صالات الموسيقى أو صالونات عرض اللوحات (التى حاول نابليون الثالث أن ينتزع السيطرة عليها من الأكاديمية)، والوظائف والمناصب المربحة (مثل منصب عضو الشيوخ الذى منح لسانت بيف Sainte-Beuve) والامتيازات الشرفية، الأكاديمية والمجمع Institut .. الخ

وكانت أذواق حديثى النعمة الممسكين بزمام السلطة، تتجه نحو الرواية فى أسهل أشكالها، مثل الحلقات المسلسلة التى تنتزع إعجاب البلاط وشاغلى المناصب فى الوزارات وتتيح مشاريع مربحة للنشر. وكان الشعر على العكس من ذلك مازال مرتبطاً بالمعارك الرومانسية الكبرى وبالبوهيمية وبالإلتزام بأقل الناس حظوة، لذلك فقد كان هدفا لسياسة تتعمد العداء له، وعلى الأخص من جانب وزير الدولة المختص بالمهمات الثقافية، كما تشهد على سبيل المثال القضايا المرفوعة على شعراء، أو العقوبات الصادرة ضد ناشرين من أمثال بوليه مالاسيس Poulet-Malassis الذى كان قد نشر قصائد الطليعة الشعرية – وعلى

الأخص بودلير Baudelaire وبانفيل Banville وجوتييه Gautier وكونت دى ليل فحوصر حتى أفلس وسيق إلى السجن بسبب الديون .

كما مارست ألوان القسر الكامنة فى الإنتماء إلى مجال السلطة تأثيرها على المجال الأدبى لصالح المبادلات التى تنشأ بين «الأقوياء» وهم فى معظم الأحوال حديثو ثراء يبحثون عن الشرعية - وأكثر الكتاب انقياداً أو تكريساً ولاسيما من خلال عالم الصالونات بتراتبه الدقيق .

∴ ∴ ∴

وقد أحاطت الامبراطورة نفسها فى قصر التويلرى Tuilleries بالكتاب والنقاد والصحفيين المنتمين إلى المجتمع الراقى، وكان جميعهم من الذين فاحت سمعتهم باعتبارهم منقادين مثل أوكتاف فوييه الذى كان منوطاً به فى كومبينى Compiègne تنظيم الاستقبالات والعروض . كما أعلن الأمير چيروم Jérôme عن ليبراليته (فقد أقام مأدبة لتكريم ديلاكروا Delacroix) - ولكن ذلك لم يمنعه من استقبال إميل أوچييه Augier (عضو الأكاديمية ومؤلف المسرحيات المغرقة فى أخلاقياتها البورجوازية)، بالإضافة إلى تكريم أمثال رينان Renan وتين Taine وسانت بيف فى القصر الملكى . (أرنست رينان عالم اللغات السامية وصاحب المؤلفات الشهيرة ذات النزعة العقلانية عن أصل المسيحية، وهيبوليت تين هو الناقد المؤرخ الفيلسوف صاحب نظرية تأثير العرق والوسط والعصر على الأعمال الفنية، وسانت بيف، الشاعر الرومانسى فى بداية حياته والناقد المتخصص والمؤرخ الأدبى بعد ذلك الذى يؤكد أثر البيئة البيولوجية والتاريخية والاجتماعية) وأخيراً سوف تؤكد الأميرة ماتيلد Mathilde أصالتها المبتكرة بالقياس إلى القصر الامبراطورى باستقبالها بطريقة انتقائية جداً كتاباً من أمثال جوتييه وسانت بيف وفلوبير والأخوين جونكور وتين ورينان .

وسنلتقى بعد ذلك على مبعدة من البلاط بصالونات مثل صالون دوق دى مورنى Morny حامى الكتاب والفنانين، وصالون مدام دى سولم de Solms الذى يجمعه بين شخصيات خارجة عن المألوف مثل شانفليرى Champfleury وبونسار وأوجست ڤاكيرى Vacquerie وبانڤيل حقق لنفسه المكانة المرتبطة بموقع من مواقع المعارضة، وصالون مدام داجولت Agoult حيث توجد الصحافة الليبرالية، وصالون مدام ساباتييه Sabatier حيث انعقدت أواصر الصداقة بين بودلير وفلوبير، وصالونى نينادى كالياس Nina de Callias وجان دى توربى Jeanne de Tourbey ، اللذين يضمان كثيراً من الكتاب والنقاد والفنانين الخارجين عن المألوف، وصالون لويز كوليه Louise Colet الذى يتردد عليه أنصار هوجو وفلول النزعة

الرومانسية وكذلك فلوبير وأصدقاؤه .

ولم تكن هذه الصالونات مجرد أماكن يستطيع فيها الكتاب والفنانون أن يجتمعوا بحكم التجانس، وأن يلتقوا بأصحاب النفوذ مجسدة بذلك فى التفاعلات المباشرة ذلك الاستمرار الذى نشأ بين طرفى مجال السلطة، كما لم تكن مجرد ملاذ للنخبة حيث يستطيع الذين يشعرون بأنهم مهددون من جانب غزو الأدب الصناعى والصحفيين الأدباء أن يعطوا لأنفسهم وهم أن يحيوا مرة ثانية، دون أن يؤمنوا بذلك فى واقع الأمر - الحياة الأرستقراطية للقرن الثامن عشر، تلك الحياة التى كان الحنين إليها يجد تعبيره عند الأخوين جونكور فى الأغلب : «إن عزلة رجل الأدب فى القرن التاسع عشر وغرابة أطواره تبدو مثيرة للفضول عند مقارنتها بالحياة الاجتماعية لرجال الأدب فى القرن الثامن عشر من ديدرو Diderot إلى مارمونتل Marmontel (الأول هو الموسوعى الشهير الذى أبدع فى الفلسفة والجماليات والدراما والرواية والثانى رجل الصالونات الأدبية الذى أبدع روايات فلسفية وأقاصيص أخلاقية). فالبورجوازية الراهنة لا تبحث عن رجل الأدب إلا حينما يكون مستعداً لقبول دون الدابة غريبة الأطوار أو المهرج أو المرشد السياحى فى أرض أجنبية(٤)»

وكانت هناك أيضاً عبر المبادلات المؤثرة ترابطات منتظمة (تمفصلات) حقيقية بين المجالات : فحائزو السلطة السياسة يهدفون إلى فرض رؤيتهم على الفنانين، وإلى الاستيلاء على سلطة التكريس وإضفاء الشرعية التى يتمسكون بها وعلى الأخص من خلال ما يسميه سانت بيف «الصحافة الأدبية»(٥). ويسعى الكتاب والفنانون من جانبهم جاهدين إلى أن يكفلوا لأنفسهم سيطرة غير مباشرة على المنح والمكافآت المختلفة، المادية أو الرمزية التى توزعها الدولة، وهم يسعون إلى ذلك فى دور الملتمسين والشفعاء وأحياناً فى دور مجموعات ضغط حقيقية .

---

(٤) استشهد بها أ. كاسانى A.Cassagne فى «نظرية الفن للفن فى فرنسا عند الرومانسيين المتأخرين والواقعيين الأوائل».

La Théorie de l'art pour L'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes, Paris , 1906, Genève, slatkine Reprints, 1979, p342.

(٥) فى مذكرة عثر عليها بين أوراق العائلة الامبراطورية معنونة حول موضوع التشجيع الذى يتعين تقديمه إلى رجال الأدب، كتب سانت بيف «الأدب فى فرنسا هو دولة ديموقراطية أو على الأقل لقد صار كذلك، والأغلبية العظمى من رجال الأدب هم شغيلة أو عمال فى وضع معين يعيشون من كد أقلامهم . وليس المقصود هنا الكلام عن الأدباء الذين ينتمون إلى الجامعة، أو عن الذين هم أعضاء فى الأكاديمية، بل عن الأغلبية الساحقة من الأدباء الذين يشكلون ما يسمى بالصحافة الأدبية» سانت بيف . أحاديث الاثنين الأولى، Sainte Beuve, Premiers Lundis, Paris, Calmann-Lévy 1886 - 1891 T III p.59 sq.

ويتكلم سانت بيف أيضاً فى أحاديث الاثنين الجديدة عن العمال الأدبيين

وكان صالون الأميرة ماتيلد نموذجاً لهذه المؤسسات الهجينة التى نجد معادلا لها فى الأنظمة السياسية الأشد استبداداً (فاشية أو ستالينيه على سبيل المثال) حيث تتأسس مبادلات يصبح من الخطأ وصفها بلغة «الانخراط» فى عضوية حزب، (أو كما قيل بعد ١٩٦٨ بلغة استجماع القوة récupération . وفى هذه المبادلات يستفيد كل طرف من الآخر فى نهاية الأمر، وتتأسس – من خلال تلك الشخصيات الناتئة المدلاة من أحد الأطراف والتى تملك من القوة قدراً يجعل الكتاب والفنانين يأخذونها مأخذ الجد دون أن يكفى ذلك القدر لأن يجعل أصحاب السلطة يأخذونها هذا المأخذ – أشكال رقيقة من النفوذ والاستيلاء. وتعوق أو تثبط هذه الأشكال الرقيقة الأنفصال الكامل لأصحاب السلطة الثقافية، كما تعرقل إيقاعهم فى شرك العلاقات الملتبسة القائمة على عرفان الجميل وعلى الشعور بإثم الحلول الوسطى والتورط فى الشبهات فى آن معاً تجاه سلطة شفاعة وتوسط مُدْرَكة بوصفها ملجأ أخيرا، أو على أقل تقدير جزيرة استثنائية صالحة لتبرير تنازلات سوء الطوية وللاستغناء عن ألوان القطيعة البطولية .

∴ ∴ ∴

ويتكشف هذا التراكب العميق لأطراف المجال الأدبى والمجال السياسى أثناء محكمة فلوبير، وهى مناسبة لتعبئة شبكة من العلاقات القوية التى توحد الكتاب والصحفيين وكبار الموظفين والبورجوازيين الكبار الذين كسبتهم الإمبراطورية (وعلى الأخص الشقيق أشيل Achille) وأعضاء الحاشية وذلك بعيداً عن كل اختلافات الذوق وأسلوب الحياة . وبالإضافة إلى ذلك هناك فى هذه السلسة الضخمة هؤلاء الذين يمكن تسميتهم بالمطرودين المستبعدين دون زيادة، وفى الصف الأول بودلير البغيض إلى البلاط وصالونات أعضاء العائلة الإمبراطورية، وكان مختلفاً عن فلوبير فى أنه خسر قضيته، لأنه لم يرد اللجوء إلى نفوذ عائلة من البورجوازية الكبيرة، كما فاحت رائحة هرطقته لأنه كان وثيق الصلة بالبوهيمية، ثم يجىء الواقعيون مثل دورانتى Duranty (الناقد الفنى وأول من كتب عن الإنطباعيين ومؤلف رواية تعاسة هنرييت جيرار)، وبعده يجىء زولا ومجموعته (وإن كان كثير منهم من قدامى «الموجة البوهيمية الثانية» مثل أرسين هوساى Houssaye إلا أنهم دخلوا باسم أدباء السلطة)، وكان هناك أيضاً مجهولون أو متجاهلون مثل البارناسيين ومعظمهم فى الحقيقة من أصول بورجوازية صغيرة ومحروم من رأس المال الاجتماعى .

∴ ∴ ∴

إن طرق الاستقلال الذاتى مثل طرق السيطرة معقدة إن لم تكن مستغلقة على الفهم. وكان من الممكن للصراعات داخل المجال السياسى أن يكون لها دور مثل الصراع بين الإمبراطورة أوچينى Eugénie الأجنبية (المولودة فى غرناطة بأسبانيا)، حديثة النعمة

والمتعصبة المتزمتة والأميرة ماتيلد التى استقبلتها فيما مضى ضاحية سان جرمان كما بسطت حضورها منذ زمن طويل فى صالونات باريس، وهى حامية الفنون ومتحررة وراعية للقيم الفرنسية. وقد خدم هذا الصراع على نحو غير مباشر مصالح الكتاب الأكثر اهتماماً باستقلالهم الأدبى : فهم يستطيعون الحصول عبر حماية الأقوياء على الوسائل المادية أو المؤسسية التى لا يستطيعون بلوغها عن طريق السوق أى عن طريق الناشرين والجرائد، أو عن طريق اللجان التى يسيطر عليها منافسوهم البعيدون كل البعد عن البوهيمية، وقد فهموا ذلك على وجه السرعة بعد ١٨٤٨ .

∴ ∴ ∴

والأميرة ماتيلد وإن تكن بلاشك فى ذوقها الفعلى غير بعيدة عن استحسان الرواية المسلسلة والميلودراما وأعمال الكسندر ديما وأوچييه وبونسار وفييدو وكل ما تتظاهر بالطعن فى تفاهته فقد كانت تريد أن تعطى لصالونها مظهراً أدبياً رفيعاً، وكانت تستشير فى اختيار ضيوفها تيوفيل جوتييه الذى توجه إليها عام ١٨٦١ سائلاً إياها أن تساعده فى العثور على وظيفة تمكنه من التحرر من الصحافة، كما تستشير سانت بيف الذى كان فى الستينات رجلاً ذائع الشهرة له نفوذ على صحيفتى الدستورى Le Constitutionel و Le Moniteur المرشد (والأخيرة عريقة ترجع إلى ١٧٨٩ وصارت فى ١٨٤٨ الجريدة الرسمية للجمهورية الفرنسية) . فقد كانت الأميرة تهدف إلى أن تلعب دور راعية الفنون وحاميتها، ولم تكف عن التدخل لضمان حصول أصدقائها على ألوان الحظوة والحماية، فقد توسطت كى يصير سانت بيف عضواً فى مجلس الشيوخ ولكى تحصل جورج صاند على جائزة الأكاديمية الفرنسية، ولكى يفوز فلوبيروتين بوسام جوقة الشرف كما ناضلت كى تكفل لجوتييه منصباً ثم مقعداً فى الأكاديمية، وتوسطت كذلك لكى تمثل فرقة الكوميدى فرانسيز مسرحية «هنرييت ماريشال Henriette Maréchal ، وأظلت بحمايتها عبر توسط عشيقها نيووركيرك Nieuwerkerke الذى كانت تتبع ذوقه فى التصوير رسامين متحذلقين من أمثال بودرى Baudry وبولانجيه Boulanger وبونات Bonnat أو چالابير Jalabert[٦] .

∴ ∴ ∴

كما أن الصالونات التى تميزت بما تستبعده أكثر من تميزها بما تضمه قد أسهمت فى تشكيل بنية المجال الأدبى (كما ستفعل – فى حالات أخرى من المجال – المجلات أو كما

---

(٦) 6 - J. Richardson, Princess Mathilde Londres, Weidenfeld and Nicolson et aussi F. Strowski, Tableau de la Littérature française au XIX siècle, Paris, Paul Delaplane, 1912 .

جيه ريتشاردسون الأميرة ماتيلد، وكذلك ستروفسكى لوحة للأدب الفرنسى فى القرن التاسع عشر .

سيفعل الناشرون) حول تعارضات أساسية كبرى :

فمن ناحية هناك الأدباء التلفيقيون الناجحون المتجمعون فى صالونات البلاط، ومن ناحية أخرى هناك كبار الكتاب من أصحاب نزعة النخبة المحيطون بالأميرة ماتيلد، والمتجمعون فى حفلات عشاء ماجنى Magny (أسسها الرسام جافارنى Gavarni الصديق الحميم للأخوين جونكور، لسانت بيف وشنڤيير Chennevières وتضم فلوبير وبول سان فكتور وتين وتيوفيل جوتييه وأوجست نيفتزر رئيس تحرير الطان Temps ورينان وبيرتيلوت Berthelot وشارل إدمون محرر لابريس La presse، وأخيراً منتديات البوهيمية .

كما تمارس السيطرة البنيوية تأثيرها عبر الصحافة : فعلى خلاف صحافة ملكية يولية ذات التنوع الهائل والمسيسة بقوة، كانت صحافة الإمبراطورية الثانية الموضوعة تحت التهديد الدائم للرقابة أو فى أغلب الأوقات تحت وطأة التحكم المباشر للمصرفيين محكوماً عليها بأن تقدم عرضاً فى أسلوب ثقيل طنان للأحداث الرسمية أو بأن تضحى بصفحاتها للدفاع عن نظريات أدبية فلسفية ضخمة بلا أهمية أو عن صيغ مبتذلة وإن تكن رنانة جديرة بأمثال بوڤار وبيكوشيه Bouvard et Pécuchet. وأفسحت الجرائد «الجادة» نفسها صفحاتها للمسلسلات، ولأخبار مسرح المنوعات أو للأخبار الخفيفة وأخبار الحوادث التى سيطرت على أشهر جريدتين صدرتا فى ذلك العصر : وهما الفيجارو Le Figaro التى قسم مؤسسها هنرى دى فيلمسانت Villemessant كمية القيل والقال التى استطاع جميعها فى الصالونات والمقاهى والكواليس بين عناوين متنوعة، «أصداء» و«أخبار» و«رسائل». والصحيفة اليومية الصغيرة وهى جريدة زهيدة الثمن، لا سياسية عمداً تكرس سيادة أخبار الحوادث ذات الصياغة القصصية إلى هذه الدرجة أو تلك .

وكان مديرو الجرائد المترددون على كل الصالونات وذوو الصلات الحميمة مع القادة السياسيين شخصيات ينافقها الجميع ولا يجرؤ أحد على تحديها، وعلى الأخص وسط الكتاب والفنانين الذى يعرفون أن مقالاً فى «لابريس» أو «الفيجارو» يخلق شهرة ويفتح مستقبلاً .

«وقد تغلغلت النزعة الصناعية» كما يقول كاسانى Cassagne، فى الأدب نفسه بعد أن أدخلت تحويلات على الصحافة(٧)» من خلال الجرائد والحلقات المسلسلة التى من المحتم أن تكون متاحة أمام الكتاب، والتى يقرؤها الجميع من الشعب إلى البورجوازية، ومن مكاتب الوزارة إلى البلاط . ويلفق رجال الكتابة الصناعية وفقاً لذوق الجمهور أعمالاً كتبت بأسلوب

(٧) A Cassagne, La Theorie de l'art pour L'art..., op.cit p.115
أكاسانى نظرية الفن للفن مصدر سابق ص ١١٥ .

سطحى سريع ذات مظهر شعبى ولكن دون أن تستبعد القالب «الأدبى» ولا البحث عن التأثير، الذى خلق عادة قياس القيمة تبعاً لمقادير المال التى تدرها الأعمال[٨] . وهكذا كنا نجد بونسون دى تيراى Ponson du Terrail يكتب كل يوم صفحة مختلفة لصحف الجريدة الصغيرة Le petit Journal والصحافة الصغيرة وهى صحيفة يومية والرأى الوطنى L'opinion nationale وهى يومية سياسية مؤيدة للإمبراطورية، والمرشد Le Moniteur، وهى الجريدة الرسمية للإمبراطورية، والوطن La Patrie اليومية السياسية الوقور جداً . وقد انتزع الكتاب الصحفيون لأنفسهم بكل سذاجة من خلال عملهم باعتبارهم نقاداً صفة الملمين بكل ما فى الفن والأدب، ومنحوا أنفسهم بذلك سلطة انتقاص كل ما يتجاوز فهمهم، وإدانة كل المشاريع الخاصة بالتشكيك فى الاستعدادات الأخلاقية الموجهة لأحكامهم والتى تعبر فيها على وجه الخصوص التشويهات العقلية المغروسة فى صميم مسارهم ووضعهم عن نفسها .

البوهمية وابتكار فن لممارسة الحياة

لقد كان نمو الصحافة مؤشراً بين مؤشرات أخرى لتوسع غير مسبوق فى سوق السلع الثقافية، وكانت هذه السوق مرتبطة بعلاقة سببية دائرية بتدفق سكانى شديد الأهمية من الشباب الذين لا يمتلكون ثروة، القادمين من الطبقات الوسطى أو الشعبية فى العاصمة، وخاصة من الأقاليم، الذين يأتون إلى باريس محاولين أن يمارسوا مهن الكتابة والفن، وهى مهن ظلت حتى ذلك الحين مقصورة فى أضيق نطاق على النبالة أو البورجوازية الفرنسية. وعلى الرغم من تضاعف الوظائف التى وسع نطاقها تطور الأعمال الاقتصادية فإن المشاريع والأعمال العمومية (وعلى الأخص نظام التعليم) لم تستطع امتصاص كل الحاصلين على شهادات التعليم الثانوى الذين زاد عددهم زيادة كبيرة فى جميع أنحاء أوروبا أثناء النصف الأول من القرن التاسع عشر، كما عرف هذا العدد ارتفاعاً كبيراً فى فرنسا أثناء الإمبراطورية الثانية[٩] .

∴ ∴ ∴

---

(٨) نفس المصدر .

(٩) يمكن فى هذا الصدد أن نقرأ بوجه خاص كتاب ل . أو بوال L.O'Boile «مشكلة فائض المتعلمين فى غرب أوروبا من ١٨٠٠ – ١٨٥٠» . . L. O. Boile "The Problem of Excess of Educated Men in Western Europe, 1800 - 1850).
Journal of Modern History , Vol.XLII no4, 1970, p. 471 - 495.٢٨٣
ومقال اليسار الديموقراطى فى ألمانيا ١٨٤٨ فى نفس المجلة المجلد ٣٢ العدد الأول ١٩٦١ ص ٣٧٤ – ٣٨٣ بالإنجليزية The Democratic Left in Germany 1848. Vol. n9, 1961 P. 371 - 363

وكانت الفجوة بين عرض المراكز المسيطرة والطلب عليها ملحوظة على نحو خاص فى فرنسا بتأثير ثلاثة عوامل نوعية : شباب الكادر الإدارى المنبعث من الثورة والإمبراطورية ، وعودة الملكية الذى سد طويلاً المنفذ إلى المهن المفتوحة أمام أبناء البورجوازية الصغيرة والمتوسطة، فى الجيش والطب والإدارة (ويضاف إليها منافسة الأرستقراطيين الذى استعادوا السيطرة على الإدارة وسدوا الطريق أمام حملة المؤهلات القادمين من البورجوازية). أما العامل الثانى فهو المركزية الشديدة التى كدست حملة الشهادات فى باريس. وكان العامل الثالث نزعة قصر الحقوق على أصحابها لدى البورجوازية الكبيرة التى أصبحت شديدة الحساسية بتأثير التجارب الثورية، فصارت تنظر إلى كل شكل من أشكال الحراك الاجتماعى الصاعد بوصفه تهديداً للنظام الاجتماعى (والشاهد هو خطاب جيزو Guizot فى أول فبراير ١٨٣٦ أمام مجلس النواب عن الطابع غير المتكيف لتعليم الإنسانيات) والتى تحاول أن تحتفظ بالمراكز البارزة وعلى الأخص فى الإدارة العليا لأبنائها، وذلك بين أشياء أخرى عن طريق أن تفرض على نفسها الاحتفاظ باحتكار المنفذ إلى التعليم الثانوى الكلاسيكى . وفى واقع الأمر فإن عدد العاملين فى التعليم الثانوى أثناء الإمبراطورية الثانية فى ارتباط خاص بالنمو الاقتصادى، واصل الزيادة (فانتقل من ٩٠٠٠٠ عام ١٨٥٠ إلى ١٥٠٠٠٠ عام ١٨٧٥)، مثل عدد العاملين فى التعليم العالى وخاصة الأدبى والعلمى(١٠) .

∴ ∴ ∴

وهؤلاء الوافدون الجدد الذين اقتاتوا بالإنسانيات والبلاغة ولكنهم محرومون من الوسائل المالية لأنواع الحماية الاجتماعية التى لا يُستغنى عنها لتحقيق مؤهلاتهم الدراسية قد وجدوا أنفسهم ملقى بهم نحو المهن الأدبية المحاطة بكل المكانة التى جلبتها الانتصارات الرومانسية. وتختلف تلك المهن عن المهن التى اصطبغت أكثر بالصبغة البيروقراطية فى أنها لا تتطلب أى تأهيل مضمون دراسياً . وقد يتجهون نحن المهن الفنية التى رفع من شأنها نجاح حركة الصالونات . ومن الواضح فى حقيقة الأمر كما هى الحال دائماً أن العوامل التى يقال عنها مورفولوجية (بنيوية) (وخاصة تلك التى تمس حجم المجاميع السكانية المعنية) هى نفسها خاضعة للشروط الاجتماعية مثل المكانة الضخمة للمهن الكبرى فى التصوير والكتابة فى الحالة المخصوصة : «حتى هؤلاء الذين حولنا وليست لهم مهنة، كما يكتب جول بويسون Jules Buisson لا يفكرون فى الأشياء إلا لكى يكتبوا عنها ...»(١١) .

(10) A. Prost, Histoire de L'enseignement en France, 1600 - 1967, Paris, A. Colin, 1968.

أ. بروست . تاريخ التعليم فى فرنسا من ١٨٠٠ – ١٩٦٧ .

(11) Lettre de Jules Buisson à Eugène Crépet, citée in C.Pichois et J. Ziegler, Baudelaire, Paris, Julliard, 1987, p.41

وهذه التغيرات المورفولوجية هى بلا شك بين المحددات الكبرى (على الأقل بصفة العلة التى تبيح) لعمليات إشاعة الاستقلال فى المجالين الأدبى والفنى، وللتحويل المتبادل للعلاقة بين عالم الفن والأدب والعالم السياسى.

ومن المستطاع. لكى نفهم هذا التحويل أن نفكر فيه بالقياس إلى الإنتقال الذى جرى تحليله كثيراً من المرات للخادم المنزلى المرتبط بصلات شخصية بعائلة ما، إلى العامل الحر (ويعد العامل الزراعى الذى يدرسه فيبر حالة خاصة منه) الذى تحرر من روابط التبعية الخاصة بتحديد أو إعاقة البيع الحر لقوة عمله وأصبح متاحاً أمام مواجهة السوق والخضوع لضوابطه وجزاءاته التى بلا اسم (غير شخصية) . وهى قد تكون فى أغلب الأحوال أكثر قسوة من العنف الرقيق للنزعة الأبوية[١٢] . والفضيلة الكبرى لهذه المقارنة هى التحذير من الميل واسع الانتشار إلى اختزال هذه العملية الملتبسة على نحو جوهرى إلى آثارها الباعثة على الاغتراب (فى تقليد الرومانسيين الإنجليز الذى حلله ريموند وليامز) ففى ذلك نسيان أن تلك العملية تمارس تأثيراً محرراً، من قبيل أنها تمنح «الإنتلجنتسيا الشبيهة بالبروليتاريا» أى المثقفين أشباه العمال، إمكان العيش على نحو شديد البؤس بلاجدال، من كل المهن الصغرى المرتبطة بالأدب الصناعى والصحافة. ولكن تلك الإمكانات الجديدة التى تم اكتسابها فى ذلك الوقت تستطيع أن تشكل أساساً للأشكال الجديدة من التبعية[١٣] .

ومع تجمع شريحة سكانية غفيرة العدد من الشباب الطامحين إلى أن يعيشوا من الفن، والمنفصلين عن كل الفئات الاجتماعية الأخرى بواسطة فن ممارسة الحياة وهو فن شرعوا فى اختراعه، يصبح لدينا مجتمع فعلى داخل المجتمع . وقد بدأ هذا المجتمع الداخلى فى الظهور حتى إذا كان، كما يشير روبير دارنتون Robert Darnton ، قد أعلن عن نفسه، على مستوى أكثر انحصاراً بلا شك، ابتداء من نهاية القرن الثامن عشر، وكان لهذا المجتمع من الكتاب والفنانين الذى يغلب عليه من الناحية العددية على أقل تقدير الكتبة ومبتدئو الفن طابع غير معتاد تماماً، طابع غير مسبوق يثير كثيراً من التساؤلات بين أعضائه فى المحل الأول. وكان أسلوب الحياة البوهيمى الذى أضاف بلا جدال إسهاماً فى اختراع أسلوب فنى للحياة بكل مافيه من تخيلات طريفة ومن تلاعب بالألفاظ ومزاح وأغان وشراب وحب بكل أشكاله قد تأسس أيضاً فى مواجهة الوجود المنتظم الرتيب للرسامين والنحاتين الرسميين

---

(١٢) ويسهم تماثل الوضع بلا شك فى تفسير ميل الفنان الحديث إلى المطابقة بين مصيره الاجتماعى ومصير العاهرة العاملة الحرة فى سوق المبادلات الجنسية .

(١٣) نجد هنا مثالاً للتبسيط الذى يرتكبه أصحاب فكرة تحولات المجتمعات الحديثة بوصفها عمليات أحادية البعد تسير فى خط مستقيم على غرار «عملية التمدين» عند نوربرت إلياس، فهم يختزلون إلى تقدم أحادى الجانب تلك التطورات المركبة التى بما أنها تتعلق بأنماط السيطرة فسوف تكون ملتبسة دائماً مزدوجة الوجه، فالنكوص إلى الإستعانة بالعنف الجسدى يتم تعويضه على سبيل المثال بتصاعد العنف الرمزى وكل أشكال التحكم الرقيقة .

وكذلك قوالب الحياة البورجوازية. وكان جعل فن الحياة واحداً من الفنون الجميلة معناه تهيئة استعداد لإدخاله فى الأدب، ولكن ابتكار شخصيات أدبية بوهيمية ليس واقعة بسيطة من وقائع الأدب : فابتداء من ميرجيه Murger وشانفلورى إلى بلزاك وفلوبير فى التربية العاطفية، أسهم الروائيون إلى حد كبير فى التعرف العام على الكائن الاجتماعى الجديد وفى الاعتراف به، وعلى الأخص عن طريق ابتكار فكرة البوهيمية نفسها وإشاعتها وفى بناء هوية هذا الكائن وقيمه ومعاييره وأساطيره .

∴ ∴ ∴

وكان تأكيد الحيازة الجماعية للامتياز فيما يتعلق بأسلوب الحياة يعبر عن نفسه فى كل مكان، «من مناظر من حياة البوهيمية» بقلم ميرجيه إلى «رسالة فى الحياة المتعة» بقلم بلزاك». وهكذا يرى بلزاك «أنه فى عالم منقسم إلى «ثلاث طبقات من الكائنات»، «الرجل الذى يعمل» (أى الخليط الشائع من العامل والبناء أو الجندى أو بائع التجزئة الصغير والمستخدم أو حتى الطبيب والمحامى والتاجر الكبير والمالك المحترم والبيروقراطى) «والرجل الذى يفكر»، والرجل الذى لا يعمل شيئاً» . والأخير يكرس نفسه للحياة المتعة، يصبح «الفنان استثناء» فبطالته نوع من العمل، وعمله نوع من الراحة، فهو تارة متأنق الملبس وتارة مهمل الملبس وهو يرتدى على هواه قميص العامل أو يستقر على بزة رجل الموضة، وهو لا يتبع قانوناً بل يفرض قوانينه . وسواء انشغل بألا يفعل شيئاً أو فكر فى إنجاز إحدى الروائع دون أن يبدو عليه الإنشغال، وسواء قاد حصاناً بشكيمة من الخشب أو ساق أمامه بعنان القيادة موكباً من الخيل، وسواء لم يمتلك بعض القروش أو نثر الذهب بملء كفيه فسيظل دائماً تعبيراً عن فكرة عظيمة، وسيظل يسيطر على المجتمع»[١٤] ويعوقنا التعود والتواطؤ عن رؤية كل ما يقوم بدور فى مثل هذا النص، أى جهد بناء واقع اجتماعى نشارك فيه إلى هذا الحد أو ذاك بوصفنا مثقفين ذوى انتماء أو إلهام وليس هذا الجهد إلا الهوية الاجتماعية للمنتج الثقافى .

وهذا الواقع الذى تشير إليه كلمات ذات استعمال عادى مثل كاتب وفنان مثقف قد عمل المنتجون الثقافيون (ونص بلزاك ليس إلا واحداً بين آلاف) على إنتاجه بواسطة عبارات معيارية أو بالأحرى عبارات أدائية من قبيل: وراء ما هو فى الظاهر قول ماهو قائم تهدف هذه الأوصاف إلى أن تجعلنا نرى وأن تجعلنا نعتقد، أى إلى أن تجعلنا نرى العالم الاجتماعى متطابقاً مع معتقدات مجموعة اجتماعية لها خصوصية امتلاك مايشبه الاحتكار

14 H de Balzac, Traité de la Vie Élégante, Paris, Delmas 1952, p.16

(١٤) بلزاك رسالة فى الحياة المتعة .

لإنتاج الخطاب عن العالم الاجتماعى .

إنه واقع ملتبس، فالبوهيمية تستثير مشاعر مزدوجة متناقضة حتى عند أشد المدافعين عنها ضراوة. وبادىء ذى بدء لأنها تتحدى التصنيف : فهى قريبة من «الشعب» الذى تشاركه البؤس فى أغلب الأحوال، ولكنها منفصلة عنه بواسطة فن ممارسة الحياة الذى يحددها اجتماعياً، وحتى إذا كانت تضع نفسها على نحو متفاخر فى مواجهة مواضعات البورجوازية وألوان لياقتها، فإن هذا الفن يضعها على مقربة من الأرستقراطية أو البورجوازية الكبيرة بدرجة أوثق من البورجوازية الصغيرة ذات السلوك الرتيب، وخاصة فى مستوى العلاقات بين الجنسين حيث تجرب على أوسع نطاق كل أشكال الانتهاك والحب الحر والحب بأجر والحب الخالص والنزعة الشبقية بل تؤسس كل ذلك فى نماذج داخل كتاباتها . ولا يصدق ذلك بدرجة أقل على أعضائها الأكثر حرماناً فهم أقوياء برأسمالهم الثقافى وبسلطتهم الوليدة باعتبارهم صانعى الذوق taste makers (بالإنجليزية فى الأصل) ويصلون بذلك إلى أن يضمنوا لأنفسهم بأقل تكلفة كل أنواع الجسارة فى الملبس والنزوات فى المأكل والغراميات طمعاً فى المال، ومتع الفراغ المرهفة التى يجب على البورجوازيين شراءها بثمن باهظ. ولكن علاوة على ذلك وبالإضافة إلى التباس البوهيمية فإنها لا تكف عن التغير بمرور الزمن، بمقدار ما تزداد عدداً وبمقدار ما تجذب امتيازاتها أو أوهامها الخادعة، هؤلاء الشباب المحرومين ذوى الأصول الريفية والشعبية فى أغلب الأحوال، الذين سادوا الموجة «البوهيمية الثانية» حول ١٨٤٨ : فهم يختلفون عن المتأنقين dandys الرومانسيين المنتمين إلى «البوهيمية المذّهبة لشارع دوينيه Doyenné ، بوهيمية هنرى ميرچيه وشانفلورى أو دورانتى فى أنهم يشكلون جيشاً احتياطياً حقيقياً من المثقفين خاضعاً على نحو مباشر لقوانين السوق، ومرغماً فى أغلب الأحوال على مزاولة مهنة ثانية قد لا تكون لها علاقة مباشرة بالأدب لكى يستطيع الانغماس فى حياة فن لا يستطيع الوفاء بضرورات حياته .

وفى الواقع لقد تعايشت البوهيميتان على الفور ولكن كان لكل منهما ثقل مختلف تبعاً للفترات : فالمثقفون ن أشباه العمال كانوا فى الأغلب يبلغون من البؤس درجة تدفعهم - وهم يتخذون من أنفسهم موضوعاً وفقاً لتقليد المذكرات الرومانسية عند الفريد دى موسيه (اعترافات فتى العصر كما شاع إسم الترجمة العربية) إلى اختراع ما سيطلق عليه بعد ذلك الواقعية . لقد عاشروا رغم الصدمات والخلافات البورجوازيين الماجنين أو المنسلخين عن طبقتهم الذين يمتلكون كل خصائص السادة إلا واحدة، فلهم آباء فقراء ينحدرون من عائلات بورجوازية كبيرة، وقد ينتمون إلى الأرستقراطية التى حل بها الخراب أو هى فى طريقها إليه، أو قد يكونون من الأجانب أو من أقلية موسومة بالعار مثل اليهود . فهؤلاء

«البورجوازيون دون أقل قدر من المال» كما يقول كاميى بيسارو Camille Pissarro (الرسام رائد الإنطباعية من ١٨٣٠ – ١٩٠٣). أو الذين لا يصلح إيرادهم إلا لتمويل مشروع مضعضع الأسس، ليسوا إلا متكيفين مسبقاً – فى تطبعهم المزدوج أو المنقسم – على وضع عدم الاستقرار فى موقع محدد، وضع المسودين وسط السادة، ويلجئهم ذلك إلى نوع من عدم التحدد الموضوعى، ومن ثم الذاتى، الذى لا يصير مرئياً إلى هذه الدرجة إلا فى التأرجحات المتواقتة أو المتعاقبة لعلاقتهم مع السلطات .

القطيعة مع «البورجوازى»

تسهم العلاقات التى يقيمها الكتاب والفنانون مع السوق – التى يستطيع نفوذها اللاشخصى أن يخلق بينهم تباينات غير مسبوقة – فى توجيه التمثلات المزدوجة المتناقضة التى يكونونها لأنفسهم عن «الجمهور الواسع». وتلك التمثلات هى فى آن معاً جذابة ومزدرية، ويتم داخلها الخلط بين «البورجوازى» الذى تستعبده الهموم المبتذلة للصفقات التجارية و«الشعب» المستسلم لبلادة الأنشطة المنتجة .

وهذا الازدواج المتناقض يميل بهم نحو تشكيل صورة ملتبسة لموقعهم الخاص فى النطاق الاجتماعى ولوظيفتهم الاجتماعية . ويفسر ذلك لماذا هم مدفوعون نحو تأرجحات شديدة فى مسائل السياسة، وكما تسمح بالتحقق التغيرات الكثيرة للنظام السياسى التى طرأت فى السنوات الممتدة من ١٨٣٠ إلى ١٨٨٠ لماذا هم قد مالوا إلى الانزلاق مثل برادة الحديد نحو قطب المجال الذى يزداد قوة على نحو مؤقت . ومن ثم فحينما غير مركز جاذبية المجال مكانه فى السنوات الأخيرة من ملكية يولية متجهاً نحو اليسار لوحظ انزلاق معمم نحو «الفن الاجتماعى» والأفكار الاشتراكية (بل إن بودلير نفسه تكلم عن اليوتوبيا الطفلية لمذهب الفن للفن(١٥) . ووقف بضراوة ضد الفن الخالص) . . وعلى النقيض من ذلك نجد أثناء الإمبراطورية الثانية دون تحزب صريح على الدوام، ومع الإعلان أحياناً مثل فلوبير عن أكبر ازدراء للسيد بادنجيه Badinguet (وهو لقب نابليون الثالث الذى كان يطلق عليه من باب السخرية فهو اسم عامل إعاره ملابسه أثناء هروبه من إحدى القلاع) عدداً من المدافعين عن الفن الخالص يترددون فى مثابرة واحداً بعد الآخر على الصالونات التى يقيمها كبار شخصيات البلاط الإمبراطورى .

ولكن مجتمع الفنانين لم يكن فحسب المعمل الذى جرى فيه اختراع فن ممارسة الحياة،

---

(15) C.Baudelaire, Œuvres Complètes, Paris, Gallimard, Coll.. Bibiliothèque la Pléiade 1976, t 11, p.26

(١٥) بودلير الأعمال الكاملة المجلد الثانى ص ٢٦ .

ذى الخصوصية الشديدة، والذى هو أسلوب الحياة الفنية، أو البُعد الأساسى لمشروع الإبداع الفنى . فقد كان من وظائفه الكبرى على الرغم من أن ذلك ظل متجاهلاً دائماً، أن يكون بالنسبة إلى نفسه سوقاً خاصة . فقد منح لكل ألوان الجسارة والانتهاك التى أدخلها الكتاب والفنانون لا فى أعمالهم فحسب بل فى معيشتهم كذلك التى تعتبر هى نفسها عملاً فنياً استقبالاً حافلاً بالترحيب شديد الشمول. وقد كانت سمات نفوذ هذه السوق الممتازة إن لم تتجل فى حالات رنانة متعثرة فلها على الأقل فضيلة تأكيد شكل من الاعتراف الاجتماعى بما كان سيبدو على نحو مختلف (أى عند مجموعات أخرى) تحدياً للفهم المشترك (الحس السليم) . وما كانت الثورة الثقافية التى انبثق عنها هذا العالم المعكوس المخالف للمألوف – الذى هو المجال الأدبى والفنى – بقادرة على النجاح إلا لأن الكبار من أصحاب البدع يستطيعون الاعتماد، فى إرادتهم تقويض كل مبادىء الرؤية والتقسيم، إن لم يكن على دعم، ففى أقل تقدير على انتباه كل هؤلاء الذين عند دخولهم عالم الفن الذى فى طريقه إلى التشكل، قد قبلوا ضمناً إمكان أن كل شىء فيه ممكن .

ومن ثم فمن الواضح أن المجال الأدبى والفنى يتشكل بوصفه كذلك فى التعارض مع العالم «البورجوازى» وبواسطة هذا التعارض . وهذا العالم لم يكن قد أكد قط بمثل هذه الغلظة قيمه وادعاءه التحكم فى أدوات إضفاء الشرعية داخل نطاق الفن كما داخل نطاق الأدب . فهو يهدف من خلال الصحافة وكتبتها إلى أن يفرض تعريفاً – هابطاً ويفرض الهبوط – للإنتاج الثقافى . وهناك النفور المختلط بالازدراء الذى يثيره فى الكتاب (فلوبير وبودلير على الأخص) هذا النظام السياسى المتألف من حديثى الثراء المفتقرين إلى أى ثقافة، والموضوع بأكمله تحت شارة الزيف والغش، وهناك أيضاً الثقة الممنوحة من جانب البلاط إلى الأعمال الأدبية العادية دون أى تميز وهى الأعمال نفسها التى تروج لها الصحافة وتحتفى بها، وكذلك المادية المتبذلة عند سادة الاقتصاد الجدد، وذلة أفراد الحاشية المستشرية وسط جانب كبير من الكتاب والفنانين . ولا يستطيع كل ذلك أن يسهم فى تحبيذ القطيعة مع العالم المعتاد الذى لا يمكن فصله عن تشكيل عالم الفن بوصفه عالماً متميزاً قائماً بذاته، وإمبراطورية داخل الإمبراطورية .

ويقول فلوبير فى خطابه (٢٨ سبتمبر ١٨٧١) إلى مكسيم بوكامب[١٦] : كان كل شىء زائفاً؛ جيش زائف، وسياسة زائفة وأدب زائف وائتمان زائف، بل ومحظيات زائفات» وقد قام بتنمية الفكرة فى خطاب إلى چورج صائد[١٧] «كان كل شىء زائفاً، واقعية زائفة

(١٦) فلوبير المراسلات المجلد ٦ ص ١٦١

(١٧ فلوبير ٢٩ أبريل ١٨٧١ المراسلات المجلد السادس ص ٢٢٩ – ٢٣٠ .

وائتمان زائف بل وعاهرات زائفات [..] . وهذا الزيف ينطبق خاصة على طريقة الحكم على الأشياء. يريد المرء ممثلة ولكن باعتبارها أما صالحة للعائلة . ويطلب من الفن أن يكون أخلاقياً، ومن الفلسفة أن تكون واضحة ومن الرذيلة أن تكون محتشمة، ومن العلم أن يتلاءم ليكون فى متناول الشعب» ويقول بودلير : «إن ٢ ديسمبر (تاريخ انقلاب نابليون الثالث) قد نزع عنى الطابع السياسى بطريقة مادية فلم تعد هناك أفكار عامة»، ويمكن أن نستشهد أيضاً على الرغم من أن ذلك سيكون متأخراً بهذا النص لبازير Bazire عن لوحة «المسيح وإهانات الجنود» لمانيه Manet ، وهو نص يفصح جيداً عن الرعب المذهل الذى يثيره المناخ الثقافى للامبراطورية الثانية : «فهذا المسيح الذى يعانى وسط جنود جلادين، هو إنسان بدلاً من أن يكون إلهاً، ولكن لم يعد من الممكن قبوله ... فقد كان هناك هوس بالجميل وكان المطلوب من جميع الشخصيات ابتداء من الضحية إلى الضاربين بالسياط أن تكون أشكالهم حافلة بالإغواء . فقد جدت وستوجد دائماً مدرسة ترى أن الطبيعة فى حاجة إلى التجميل، ولن تسمح بالفن إلا بشرط أن يكذب . وقد ازدهر هذا المذهب فى ذلك الوقت فقد كان للامبراطورية شهية تتذوق المثالى وتكره رؤية الأشياء كما هى عليه»[١٨] .

∴ ∴ ∴

وكيف لا نفترض أن التجربة السياسية لهذا الجيل، مع إخفاق ثورة ١٨٤٨ وانقلاب لوى بونابارت، ثم مع الفاجعة الممتدة للامبراطورية الثانية، قد لعبت دوراً فى إنضاج الرؤية المتخلصة من السحر والإفتتان الغارقة فى خيبة الأمل بالنسبة إلى العالم السياسى والاجتماعى، وهى رؤية تتمشى مع عبادة الفن للفن؟ فتلك الديانة المقصورة على الصفوة هى الملاذ الأخير لأولئك الذين يرفضون الخنوع والتخلى : «كانت اللحظة قاتلة للأشعار» كما سيكتب فلوبير فى مقدمة «الأغانى الأخيرة» لصديقه لوى بوييه Louis Bouilhet . فقد وجدت الأخيلة والاقتحامات نفسها مسطحة على نحو خاص، ولم يكن الجمهور بأكثر من السلطة استعدادا للسماح باستقلال الروح أو الذهن»[١٩] وحينما أبدى الشعب افتقاره إلى النضج السياسى، وهو افتقار لا يعادله إلا الخسة الكلبية للبورجوازية، وإلا الاستهزاء والتحقير للأحلام ذات النزعة الإنسانية ولقضايا الإصلاح الاجتماعى من جانب نفس الذين أعلنوا من

---

(18) E.Bazire, Manet, Paris, 1884, p.44 - 45 cité in Manet , Catalogue de l'exposition de 1983, Paris, Ed de la Réunion des musecces nationaux 1983, p.226

(19) G. Flaubert, Préface aux Dernières Chansons de L. Bovilhet, 20 juin 1870, cité in corr, C, t,.VI Appendice 2,P. 477 .

قبل الدفاع عنها، وهم الصحفيون الذين باعوا أنفسهم لأعلى العروض ثمناً، و«شهداء الفن» القدامى الذين أصبحوا حراساً للسلفية الفنية المحافظة، والأدباء الذين يداهنون مثالية هروبية زائفة فى أعمالهم ورواياتهم «الأمينة» . ويمكن القول مع فلوبير «لم يعد هناك أى شىء» «وأنه ينبغى أن ينعزل الكاتب وأن ينكب على عمله كأنه حيوان الخلد (الذى يحفر جحره)(٢٠) .

وفى واقع الأمر وكما يلاحظ البيركاسانى «ولقد كرسوا أنفسهم للفن المستقل، للفن الخالص، ولأن الفن تلزمه مادة ما؛! فقد ذهبوا يبحثون عن تلك المادة إما فى الماضى، وإما اتخذوها من الحاضر ولكن ليجعلوا منها تمثلات بسيطة موضوعية منزهة بالكامل عن الغرض»(٢١) : إن فكر رينان يرسم الخطط الخارجية للتطور الذى قاده إلى نزعة الهواية (ابتداء من ١٨٥٢ صرت فضولياً بالكامل)، كما دفن لوكونت دى ليل تحت المرمر البارناسى أحلامه الإنسانية، وكرر الإخوان جونكور أن «الفنان ورجل الأدب والعالم لا يجب أن ينغمسوا فى السياسة، فهى العاصفة التى يجب عليهم أن يدعوها تمر من تحتهم»(٢٢) .

ومع قبول كل هذه الأوصاف ينبغى رفض الفكرة التى تغامر هذه الأوصاف بالإيحاء بها، عن تحديد مباشر بواسطة الشروط الاقتصادية والسياسية : فانطلاقاً من الموقع المخصوص الذى يشغله كل كاتب من الكتاب داخل الكون المصغر الأدبى، يلم أمثال فلوبير وبودلير ورينان ولوكونت دى ليل أو الأخوين جونكور بالوضع السياسى المترابط، وعندما تتم الإحاطة بهذا الوضع من خلال مقولات الإدراك الكامنة فى استعداداتهم فإن ذلك يتيح ميلهم إلى الاستقلال ويتطلبه (كما تستطيع شروط تاريخية أخرى أن تعمل على كبح أو تحييد هذا الميل إلى الاستقلال، فالمواقع الخاضعة للسيطرة فى المجال الأدبى والمجال الاجتماعى، ومثالها ما حدث عشية أو صبيحة ثورة ١٨٤٨ قد لقيت دعماً وتقوية)

بودلير مشرعاً للقوانين

ينبغى ألا ينسينا هذا التحليل للعلاقات بين المجال الأدبى ومجال السلطة – وهو تحليل يشدد على الأشكال السافرة والمحجوبة وعلى الآثار المباشرة أو المعكوسة للاستقلال – ما يشكل أحد الآثار الكبرى لسيرورة العالم الأدبى بوصفه مجالاً . فما من شك فى بروز الحنق الأخلاقى ضد كل أشكال الخنوع للسلطات أو للسوق عندما يتعلق الأمر بالهرولة النفعية التى

(20) Flaubert, Lettre a Louise Colet, 22 Sept 1858, Corr, P.t, II.p 437.
(21) A Cassagne, La Théorie de l'art pour l'art.., op. cit, p 212 - 213
(22) E Caramashi, Réalisme et Impressionisme dans;l'oeuvre des frères Goncourt, Pise, Libreria Goliardica, Paris Nizet, S.D. p. 96,
كاراماش الواقعية والإنطباعية فى أعمال الأخوين جونكور .

تحمل بعض الأدباء (يتجه الفكر هنا إلى أمثال مكسيم دوشان) على ملاحقة الامتيازات والأمجاد أو على العبودية لمطالب المجلات والصحف التى تعجل بترسيب المسلسلات والفودفيلات فى أدب بلا متطلبات أو فن للكتابة. وما من شك في أن ذلك الحنق الأخلاقى قد لعب دوراً محدداً عند شخصيات مثل بودلير أو فلوبير فى المقاومة اليومية التى أدت إلى التأكيد المتصاعد لاستقلال الكتاب . ومن المؤكد أنه فى الطور البطولى لاحراز الاستقلال كانت القطيعة الأخلاقية دائماً – كما نرى ذلك بوضوح عند بودلير – بعداً أساسياً لكل ضروب القطيعة الجمالية .

ولكن من المؤكد أيضاً بدرجة لا تقل عما سبق أن السخط والنفور والإزدراء تظل جميعها مبادىء سلبية، عرضية ولصيقة بالوضع، وتابعة على نحو مفرط فى مباشرته لاستعدادات وفضائل فردية للأشخاص، من السهل دون شك عكسها أو قلبها . ومن المؤكد بالمثل أن الاستقلال القائم على ردود الأفعال الناشىء عنها يظل إلى درجة كبيرة عرضة لهجوم مشروعات الإغواء والإلحاق من جانب الأقوياء. أما الممارسات المتحررة على نحو منتظم دائم من الكوابح والضغوط المباشرة أو غير المباشرة للسلطات الزمنية فلن تكون ممكنة إلا أن استطاعت أن تجد مبدأها لا فى الميول المتأرجحة للمزاج أو فى القرارات ذات الطابع الإرادى للأخلاق، بل فى ضرورة عالم اجتماعى قانونه الأساسى (أو ناموسه nomos) هو الاستقلال إزاء السلطات الاقتصادية والسياسي.ة وبعبارة أخرى إذا كان القانون النوعى الذى يشكل بوصفه كذلك النسق الأدبى أو الفنى مؤسساً فى آن معاً داخل البنى الموضوعية لعالم منظم اجتماعياً وداخل البنى الذهنية لأولئك الذين يسكنونه والذين يميلون لذلك إلى أن يقبلوا الأوامر المغروسة فى صميم المنطق المحايث لسيرورته باعتبارها بديهية .

ولن يشعر جميع الذين ينوون تأكيد ذواتهم بوصفهم أعضاء فى عالم للفن مستقل بالكامل وعلى الأخص الذين يدعون أنهم يشغلون فيه مواقع مسيطرة، أنهم ملزمون بإظهار استقلالهم إزاء القوى الخارجية السياسية والاقتصادية إلا داخل مجال أدبى وفنى وصل إلى درجة عالية من الاستقلال، كما ستكون الحال فى فرنسا أثناء النصف الثانى من القرن التاسع عشر (و على الأخص بعد زولا وقضية دريفوس) وحينئذ وحينئذ فقط سيكون موقف عدم الاكتراث إزاء السلطات والأمجاد حتى أشدها نوعية فى المظهر مثل عضوية الأكاديمية وجائزة نوبل، وموقف الابتعاد عن أصحاب السلطان وقيمهم مفهوماً على الفور ، بل ومحترماً ويلقى تقديره ومكافأته، ويتجه بسبب ذلك إلى أن يفرض نفسه شيئاً فشيئاً على مدى واسع باعتباره قائماً على قواعد عملية لألوان السلوك المشروعة .

أما فى الطور النقدى الحرج من تأسيس مجال مستقل مطالب بحق أن يحدد بنفسه مبادىء شرعيته، فتجىء الإسهامات فى طرح المؤسسات الأدبية والفنية للتساؤل (وقلب أكاديمية التصوير والصالونات يشير إلى ذروة تلك الإسهامات) وفى ابتكار ناموس جديد وفرضه من مواقع شديدة التنوع: فهى تجىء أولا من الشباب الزائد عن الحاجة فى الحى اللاتينى الذين يدينون ويرفضون فى المسرح على الأقل التواطؤ مع السلطة، والحلقة الواقعية التى على رأسها شانفلورى ودورانتى، وتتكون من الذين يقدمون نظرياتهم السياسية الأدبية فى مواجهة «المثالية» المنقادة للفن البورجوازى، وأخيراً وعلى وجه الخصوص هناك المدافعون عن الفن للفن . وفى الحقيقة إن بودلير وفلوبير وبانفيل وويسمان وفيلييروباربى Barbey أو لوكونت دى ليل كان يجمعهم وراء اختلافاتهم كونهم منغمسين فى عمل يقع عند القطب المضاد للإنتاج الذى استبعد نفسه للسلطات أو للسوق. وعلى الرغم من تنازلاتهم الملموسة لإغواء الصالونات بل كما هى الحال عند تيوفيل جوتييه للأكاديمية، فقد كانوا أول من صاغ بوضوح قوانين الشرعية الجديدة . لقد كانوا هم الذين بجعلهم القطيعة مع المسيطرين مبدأ لوجود الفنان بوصفه فناناً، قد أسسوها حسب سيرورة مجال فى طريق التكوين . وهكذا يستطيع رينان أن يتنبأ : إذا كانت الثورة ستمضى فى اتجاه الحكم المطلق والنزعة الجزويتية (اليسوعية) (ويصفها أعداؤها بالتآمر والمماحكة فى الجدال) فسيكون رد فعلنا فى إتجاه الذكاء والليبرالية. أما إذا كانت ستمضى لصالح الاشتراكية فسيكون رد فعلنا فى إتجاه المدنية والثقافة الفعلية التى ستعانى أولاً بوضوح من هذا الفيضان» .

وإذا كان ينبغى فى هذا المشروع الجمعى دون قصد محدد بصراحة، وبدون قائد معلن عنه تحديداً، أن نذكر اسماً لما يشبه أن يكون بطلاً مؤسساً، ومشرعاً للقوانين nomothète، وفعلاً استهلالياً تأسيسياً ، فلن يكون من المستطاع بديهياً أن نفكر إلا فى بودلير، وإلا فى ترشيحه نفسه للأكاديمية الفرنسية على نحو مكتمل الجدية والمحاكاة الهزلية فى آن معاً . لقد تحدى بودلير كل النظام الأدبى المقر بواسطة قرار مدروس جرى التروى فيه حتى فى مقصده المقذع المهين (فكرسى لاكوردير Lacordaire (رجل الدين والوعظ) كان مرمى سعيه الحثيث)، والمكرس لأن يبدو شاذاً غريباً فى عيون أصدقائه داخل معسكر التقويض كما فى عيون أعدائه داخل معسكر المحافظة الذين يحتلون تحديدا مقاعد الأكاديمية والذين اختار أن يقدم نفسه أمامهم – وسيزورهم واحداً واحداً . لقد كان ترشيحه محاولة اغتيال رمزية بالمعنى الحق، وكان متسماً بالطابع الانفجارى أكثر من جميع الانتهاكات التى مرت بلا عواقب اجتماعية، والتى أطلقت عليها أوساط الرسامين بعد قرابة قرن من الزمان «عمليات

قتال» : لقد تحدى ووضع موضع التساؤل البنى الذهنية ومقولات الإدراك والتذوق التى كانت قد تكيفت مع البنى الاجتماعية بواسطة تطابق يبلغ من العمق درجة يجعلها تفلت من قبضة أشد أنواع النقد جذرية من حيث المظهر، كما كانت أساساً لخضوع فورى غير واع ينحنى للنظام الثقافى، ولالتصاق حشوى (تلقائى فورى عميق) به ينم عن نفسه على سبيل المثال فى «ذهول» أمثال فلوبير وإن يكن قادراً بين الجميع على فهم التحدى البودليرى .

لقد كتب فلوبير إلى بودلير - الذى كان قد طلب منه أن يوصى بترشيحه لدى الروائى جول ساندو : «عندى الكثير من الأسئلة أوجهها إليك، وكان ذهولى من العمق بحيث لا يكفيه مجلد كامل !»[٢٣] . كما كتب إلى جول ساندو بتهكم ينتمى بالكامل إلى بودلير : كلفنى المرشح بأن أقول لكم «مارأيى فيه». ولابد أنكم تعرفون مؤلفاته. وبالنسبة إلىّ بكل تأكيد لو كنت عضواً فى المجلس الموقر لأحببت أن أراه جالساً بين فيلمان Villemain ونيسار Nisard ويالها من لوحة!»[٢٤] (فيلمان ناقد ورجل سياسة ووزير للتعليم من ١٨٣٩ إلى ١٨٤٤ ومن رواد الأدب المقارن) .

∴ ∴ ∴

وفى تقديم بودلير لترشيح نفسه إلى مؤسسة للتكريس مازالت معترفاً بها على نطاق واسع، وهو لا يجهل الاستقبال الذى سيلقاه منها، تأكيد لحقه فى التمجيد أو التشريف الذى يضفيه عليه الاعتراف الذى يتمتع به فى الدائرة الضيقة للطليعة الأدبية، كما أنه بإرغامه هذا المستوى فاقد الجدارة فى عينيه على أن يبدى جهرا عجزه عن الاعتراف به يؤكد أيضاً الحق بل والواجب المنوطين بأصحاب الشرعية الجديدة فى أن يقلبوا منضدة القيم. وهو يُكره بذلك حتى أولئك الذين يعترفون به والذين أذهلهم تصرفه على الإقرار بأنهم مازالوا يعترفون بالنظام القديم أكثر مما يعتقدون. لقد شرع بتصرفه الطائش. المناقض للفهم السليم فى تأسيس انتهاك المعيار السائد anomie واختلال النظام المقر وسيصير ذلك فى مفارقة واضحة قانوناً nomos لهذا العالم المتناقض الذى سيتحول إليه المجال الأدبى بعد بلوغه الاستقلال الكامل، أى مرحلة المنافسة الحرة بين مبدعين مدعى نبوة بمعنى النبوة المستعار من ماكس ڤيبر فى دراسته لليهودية القديمة وهو تحقيق الجاذبية السحرية والتنزه عن الربح المادى - يؤكدون صراحة ناموس ماهو خارج على المعتاد وماهو مفرد غير مسبوق وبلا معادل، وهو الذى يحددهم فى خصوصيتهم . وهذا هو ماقاله لفلوبير فى خطابه المؤرخ

---

(٢٣) رسالة فلوبير فى ٢٦ يناير ١٨٦٢.
(٢٤) رسالة فلوبير إلى ساردو فى ٢٦ يناير ١٨٦٢ .

٣١ يناير ١٨٦٢ : «كيف لم تحدس أن بودلير يعنى أوجست باربييه Barber (شاعر كان يؤلف قصائد سياسية هجائية عنيفة ذات منحى اشتراكى إنسانى غائم) وتيوفيل جوتييه وبانفيل وفلوبير وليكونت دى ليل أى الأدب المحض الخالص؟[٢٥]

وإن التباس موقف بودلير نفسه الذى يؤكد إلى النهاية نفس الرفض العنيد للحياة البورجوازية، ولكنه يظل رغم كل شىء متلهفاً على الاعتراف الاجتماعى (ألم يحلم لحظة بوسام جوقة الشرف أو كما كتب إلى أمه بإدارة مسرح؟)، يجعلنا نرى كل صعوبة القطيعة التى يجب أن يحققها المؤسسون الثوريون (تمكن ملاحظة التأرجحات نفسها عند مانيه) لكى يقيموا نظاماً جديداً .كما أن الانتهاك الانتخابى من جانب المجدد (يتجه الفكر إلى مصارع الثيران الميت Torero mort لمانيه) يمكن أن يظهر باعتباره رعونة يمليها عدم الكفاءة، كذلك يظل الإخفاق المتعمد للتحدى إخفاقاً، على الأقل فى عيون فيلمان أو حتى سانت بيف - الذى ختم مقاله فى مجلة الدستورى المخصص للإنتخابات الأكاديمية بتلك الملاحظات المليئة بالتنازل المتعجرف المخاتل : «إن المؤكد هو أن السيد بودلير يكسب من أن يكون عرضة للأنظار، وأنه حيث توقع الجميع أن يروا رجلاً غريب الأطوار شاذ السلوك، وجدوا أنفسهم فى حضرة مرشح مؤدب يبدى الاحترام نموذجى السلوك، بلى في حضرة صبى مهذب رقيق اللغة كلاسيكى تماماً من حيث الأشكال[٢٦]» .

ولا شك فى أنه ليس سهلاً حتى بالنسبة إلى المبدع نفسه فى الأعماق الحميمة لتجربته أن يميز ما يفصل الفنان المخفق البوهيمى الذى يمد التمرد المراهق خارج نطاق الحدود المرسومة اجتماعياً، عن الفنان الحق الرجيم، الضحية المؤقتة لرد الفعل الذى تستثيره الثورة الرمزية التى يشعلها . وبمقدار ما يطول زمن عدم الاعتراف الكامل بالمبدأ الجديد للشرعية الذى يسمح بأن يرى المرء فى اللعنة الراهنة علامة على اصطفاء مقبل لن يتأسس نظام جمالى جديد داخل المجال، وسيصبح الفنان الخارج على العقيدة السائدة فيما وراء ذلك النجاح داخل مجال السلطة نفسه - (والمشكلة سوف تطرح نفسها بنفس الحدود على مانيه وعلى «المرفوضين» من جانب الصالون) ملقى به إلى انعدام غير معتاد لليقين، وهو مبدأ توتر رهيب .

---

(٢٥) بودلير خطاب إلى جوستاف فلوبير استشهد به بيشوا C.Pichois وجيه زيجلر J.Ziegler فى كتاب بودلير مصدر سابق ص ٤٤٥ .

(٢٦) حول الترشيح للأكاديمية وحول كل ما يتعلق بالمشروع البودليرى وخاصة العلاقات مع الناشرين تمكن قراءة كتاب بودلير بقلم بيشوا وزيجلر وكذلك كتاب هـ . جيه مارتان Martin ور . شارتييه Chartier ، المعنون تاريخ النشر الفرنسى فى أربعة مجلدات وحول فلوبير كتاب ر . ديشارم «فلوبير وناشروه» .

وذلك بلا شك لأنه قد عاش بكل وضوح البدايات، كل التناقضات التى عاناها بوصفها هذا القدر من الراويط المزدوجة double binds (بالإنجليزية فى الأصل)، الموروثة داخل المجال الأدبى فى مرحلة التكوين، فلم ير أحد أفضل من بودلير الصلة بين التحولات فى الاقتصاد والمجتمع وتحولات الحياة الفنية والأدبية، تلك التى وضعت المطالبين بوضع الكتاب والفنانين فى مواجهة بديل التدهور، جنباً إلى جنب مع «حياة البوهيمية» الشهيرة المصنوعة من البؤس المادى والمعنوى، من العقم والاستياء أو الخضوع وكلها حافزة كذلك على تدهور أذواق السادة من خلال الصحافة والمسلسلات الروائية أو مسرح البوليفار . لقد كان ناقداً للذوق البورجوازى فى ضراوة ، ووضع نفسه بنفس القوة فى معارضة «المدرسة البورجوازية» المؤلفة من «فرسان الحس السليم» والتى يقودها إميل أوچييه، ومعارضة المدرسة الاشتراكية» فكلتاهما تقبل الشعار الأخلاقى الواحد نفسه : فلنعظ ! فلنعظ !

∴ ∴ ∴

وفى مقال بودلير عن «مدام بوفارى» المنشور فى «الفنان» L'Artiste كتب يقول : «منذ سنوات متعددة، سار ذلك الجانب من الاهتمام الذى يوليه الجمهور للمسائل الروحية نحو التضاؤل البارز، فرصيده من الحماس يمضى دائماً نحو الانكماش . وقد شهدت السنوات الأخيرة من حكم لوى فيليب آخر انفجارات روح ماتزال قابلة للاستثارة بفعل وثبات الخيال، ولكن الروائى الجديد يجد نفسه فى مواجهة مجتمع رث بل أسوأ من رث فهو منهوك القوى وشديد الشره ليس له من هم بالإضافة إلى القص الخيالى والحب إلا التملك»(٢٧) وبالمثل فهو ينضم مرة ثانية إلى فلوبير الذى ناضل فى خطاباته المتتالية (إلى لويز كوليه خاصة) ضد «الجميل» و«العاطفى»، وقد شجب فى مشروعه للرد على مقال لچول جانان Jules Janin عن هاينى Heine ذوق الجميل والمرح والفاتن الذى يهدف إلى تفضيل فرحة الشعراء الفرنسيين (كان يفكر فى أمثال بيرانجيه Béranger الذين يستطيعون أن يجعلوا من أنفسهم منشدى النشوة الساحرة لعشرين عاما)[(٢٨)] على سوداوية الشعراء الأجانب . وكانت تتملكه سورة غضب جديرة بفلوبير ضد الذين يقبلون خدمة الذوق البورجوازى فى المسرح على وجه الخصوص : «منذ بعض الوقت استولت على المسرح وكذلك على الرواية فورة عظمى من اللياقة (الاستقامة) [..] وقد ألف أحد المناصرين شديدى الغطرسة للاستقامة البورجوازية وفرسان الحس السليم وهو السيد إميل أوچييه قطعة مسرحية هى «الشراب السام»، نرى فيها شاباً صاخباً متهالكاً على اللذة والخمر يقع فى غرام عينين صافيتين لشابة صغيرة . ورأينا المغرقين فى الفجور [...] يبحثون فى الزهد والتنسك [...]

---

(27) C. Baudelaire, Œuvres Complètes, op. cit t . II, p . 79 - 80 . cf. aussi á propos de Gautier, ibid, t II,p.106 .

الاعمال الكاملة لبودلير

(٢٨) نفس المصدر ص ٢٣١ – ٢٣٤ .

عن شهوات مريرة مجهولة . وقد يكون ذلك جميلاً وإن يكن شائعاً ولكنه يتجاوز القوى الفاضلة لجمهور السيد أوچييه وأنا أعتقد أنه قد أراد إثبات أنه فى النهاية ينبغى دائماً الاندراج فى الصف .. »(٢٩) .

لقد عاش ووصف بأقصى شفافية التناقض الذى جعله يكتشف تدريباً (تلمذة) على الحياة الأدبية منجزاً فى المعاناة والتمرد، وسط بوهيمية سنوات الأربعينيات : المهانة المأساوية للشاعر، فالإقصاء واللعنة اللذان أصاباه قد فرضتهما عليه الضرورة الخارجية فى نفس الوقت الذى فرضهما على نفسه بفعل ضرورة داخلية بالكامل كأنهما شرط لإنجاز عمل أدبى . وقد جعلته معايشة هذا التناقض والوعى به، بخلاف فلوبير، يضع كل وجوده وعمله تحت شارة التحدى والقطيعة، وقد عرف فى نفسه وأراد لها مقاومة الاستعادة أو الاسترجاع إلى الأبد .

∴ ∴ ∴

إذا كان بودلير يشغل فى المجال موقعاً قابلاً للتشبيه بموقع فلوبير، فقد جلب إليه بُعداً بطولياً، مؤسساً بلا جدال على علاقته بعائلته التى سوف تقوده أثناء محاكمته إلى موقف شديد الاختلاف عن موقف فلوبير . فالروائى كان مستعداً للإفادة من جدارة أصله العائلى بالاحترام الطبقى البرجوازى . أما علاقة بودلير بعائلته فكانت مسئولة أيضاً عن انغماس طويل فى بؤس الحياة البوهيمية . وينبغى الاستشهاد بالخطاب الذى كتبه إلى أمه وهو مرهق من التعب والضجر والجوع : ابعثى إلىّ [...] بما يمكننى من العيش قرابة عشرين يوماً [...] وأنا أعتقد أننى إذا أحسنت تماماً استخدام الوقت واستفدت من قوة إرادتى، وأعرف على وجه اليقين أننى إذا استطعت الوصول إلى ممارسة حياة منتظمة لخمسة عشر يوماً أو لعشرين يوماً متصلة فإن ذهنى سيتم إنقاذه»(٣٠) .

وعلى حين أن فلوبير خرج من قضية «مدام بوفارى» أعظم مما كان بواسطة تلك الفضيحة، وقد ارتفع إلى مرتبة أكبر كتاب زمانه، فإن بودلير قد تبوأ بعد قضية ديوانه «أزهار الشر» مكانة الشخصية «العامة»، ولكنه كان موسوماً بالعار، مبعداً عن المجتمع الراقى والصالونات التى يتردد عليها فلوبير، منفياً على مبعدة من العالم الأدبى بواسطة الصحف الكبرى والمجلات. وفى ١٨٦١ قوبلت بالتجاهل من جانب الصحافة ومن ثم من جانب الجمهور الواسع، ولكنها فرضت مولفها على الأوساط الأدبية حيث يحتفظ بعدد كبير من الأعداء .

---

(29) Ibid, t . II, p. 38, 41

نفس المصدر ص ٣٨ – ٤١ .

(30) C Baudelaire, Œuvres Complètes, op. cit., t 11, p. 79 - 80, cf aussi, à propos de Gautier, ibid., t. 11, p. 246 .

إن بودلير كان يجسد فى أعقاب التحديات التى شنها على أصحاب الفكر التقليدى المستقيم، وفى حياته مثلما هى الحال فى أعماله أكثر مواقع الطليعة تطرفاً، موقع الثورة ضد كل السلطات، وكل المؤسسات ابتداء من المؤسسات الأدبية .

وبلا جدال لقد كان مسوقاً إلى أن يتخذ شيئاً فشيئاً مسافة تبعده عن المسايرات الواقعية والإصلاحية الإنسانية للبوهيمية، فى عالمها المستهلك البالى والمهمَل المفتقر إلى الثقافة، الذى يخلط فيما يوجهه من إهانات بين المبدعين الرومانسيين العظام والمنتحلين شديدى الأمانة فى المحاكاة أنصار الأدب الذى تخللته القيم البورجوازية، ووضع فى مواجهة ذلك الأعمال الأدبية التى ينبغى كتابتها على أرضية المعاناة واليأس، كما وضع فلوبير فى مواجهة كرواسيه Groiseat

∴ ∴ ∴

وابتداء من الأربعيانات أعلن بودلير عن المسافة التى تفصل بينه وبين البوهيمية الواقعية بواسطة رمزية مظهره الخارجى، معارضاً إهمال الزى عند صحابه بأناقة مفرطة، هى التعبير المرئى عن التوتر الذى لم يكف أبداً عن ملازمته. لقد ندد بالمطامح الواقعية عند شانفلورى الذى «كلما درس الأشياء فى تفاصيلها الدقيقة [..] ظن أنه يحيط بواقع خارجى»؛ وقد سخر من الواقعية «تلك السُبة المقززة» [..] التى لا تعنى عند المتبذل منهجاً جديداً فى الإبداع بل وصفاً تفصيلياً دقيقاً للتوابع واللواحق»[٣١] . وفى وصفه للشباب الواقعى» المنهمك منذ الخروج من الطفولة فى الفن الواقعى (تلزم للأشياء الجديدة كلمات جديدة !) فهو لم يجد كلمات تبلغ من الخشونة درجة كافية. وعلى الرغم من صداقته لشانفلورى التى لم يتنكر لها قط يقول : «إن ما يميز الشباب الواقعى بدقة هو كراهية حاسمة فطرية للمتاحف والمكتبات . ومع ذلك فلديه كتابه الكلاسيكيون وعلى الأخص هنرى ميرجيه والفرد دى موسيه [..] وقد استخلص من ثقته المطلقة فى العبقرية والإلهام الحق فى ألا يخضع نفسه أبداً لأى رياضة بدنية [..] إن لديه عادات رديئة وغراميات بلهاء والكثير من الاختيال والكسل» .

ولكنه لم يتنكر قط لما أحرزه بمناسبة مروره بأشد المناطق حرماناً من العالم الأدبى، ومن ثم فهو الأشد ملاءمة لإدراك نقدى شامل خال من الافتتان، تقطعه التناقضات والمفارقات لهذا العالم نفسه ولكل النظام الاجتماعى : فالعوز والبؤس على الرغم من أنهما يهددان فى كل لحظة صحته العقلية فإنهما يبدوان له بوصفهما المحل الوحيد الممكن للحرية، والمبدأ الشرعى الوحيد لإلهام لا ينفصل عن عصيان مدنى .

(31) Ibid p. 80

نفس المصدر ص ٨٠ .

ولم يكن يشن هجومه فى الصالونات ولا فى المراسلات مثل فلوبير الذى اتبَّع هنا تقليداً أرستقراطياً، ولكن وسط عالم «المنسلخين عن طبقاتهم» كما يقول إيبوليت بابو Hippolyte Babou الذين يشكلون الجيش المتنافر للثورة الثقافية . ومن خلاله وجد كل البوهيميين المحتقرين الموصومين (حتى فى تقليد الاشتراكية السلطوية المتعجل فى الاعتراف بالشخصية المريبة للفرد من حثالة الطبقة العاملة)، وأمثال «الفنان الرجيم» أن قد رُد اعتبارهم (نرى ذلك فى خطابه إلى أمه المؤرخ ٢٠ ديسمبر ١٨٥٥ وفيه يضع تعارضاً بين الملكة الشعرية الجديرة بالإعجاب، ودقة الأفكار وقوة الرجاء التى تشكل جميعها رأسماله» أى رأس المال النوعى الذى يضمنه مجال أدبى مستقل، وبين «رأس المال اليومى الذى ينقصه لكى يستقر بحيث يعمل فى سلام بعيداً عن الجيفة المقدسة لأحد المّلاك»)[٣٣] . وبعد إن قطع علاقته مع الحنين السوداوى الساذج للعودة إلى راع أرستقراطى على غرار ما كان يحدث فى القرن الثامن عشر (وغالباً ما كان يبتعثه كتاب مثل الأخوين جونكور وفلوبير مع أنهم قريبون منه فى المجال) صاغ تعريفاً تحذيريا مفرطاً فى نزعته الواقعية، لما سيكون عليه المجال الأدبى . وقد كتب حينئذ ساخراً من مرسوم ١٢ أكتوبر ١٨٥١ الخاص بتشجيع «مؤلفى لمسرحيات ذات الهدف الأخلاقى والتربوى»، «هناك فى الجائزة الرسمية شىء ما يدمر الإنسان والإنسانية ويسىء إلى الحياء والفضيلة [...] أما الكتّاب فجائزتهم ماثلة فى تقدير أقرانهم وفى خزائن المكتبات»[٣٤]

وهناك مخاطرة فى محاولة نبذلها من أجل الفهم وتتمثل فى جمع الأفعال المختلفة التى قام بها بودلير فى حياته كما فى كتاباته من أجل تأكيد استقلال الفنان . ولا يقف ذلك عند كل ألوان الرفض التى أصبحت من بعده مقومات لوجود الكاتب، مثل رفض العائلة (بالأصل والانتماء)، ورفض المهنة ، وهى مخاطرة باتخاذ مظهر العودة إلى تقاليد كتابة سير القديسين التى مبدؤها توهم رؤية الاتساق الموحد لمشروع فى النواتج المتماسكة المتطابقة مع تطبع ما . وكيف لا ندرك مع ذلك ما يشبه سياسة استقلال فى أفعال بودلير المتعلقة بالنشر والنقد؟ فمن المعروف أنه حينما صنع ازدهار الأدب «التجارى» ثروات بعض دور النشر الكبرى مثل هاشيت وليفى ولاروس، اختار بودلير أن يرتبط فى نشر أزهار الشر بناشر صغير هو بوليه ملاسيس Poulet - Malassis كان يتردد على مقاهى الطليعة . لقد رفض الشروط المالية الأكثر مواتاة والتوزيع الأوسع بدرجة لا تقبل المقارنة عند ميشيل ليفى Michel lévy، وأخذ جانب ناشر أصغر ولكنه ملتزم بالنضال من أجل الشعر الفنّى (فهو

(٣٣) المرجع السابق ص ٣٣٣ . Ibid, t II p. 333

(٣٤) نفس المرجع ص ٤٣ . (34) Ibid, t II p .43

ينشر على الأخص لأسلينو Asselineau واستروك Astruc وبانفيلBanville وباربى دوريفى Barbey d' Aurevilly، شانفليرى، دورانتى، جوتييه وليكونت دى ليل)، ويطابق بين نفسه بالكامل وبين مصالح مؤلفى هذا الشعر (وهذه الطريقة فى تأكيد جانب القطيعة – تتعارض مع استراتيجية فلوبير الذى ينشر عند ليفى وفى مجلة باريس التى يحتقر هيئة تحريرها، المؤلفة من الوصوليين مثل مكسيم دى كامب ومن أنصار الفن «النافع»)(٣٥) وحينما أطاع إحدى نزوات قلبه التى كانت فى آن معاً مرجوة وغير متحكم فيها، ومعقولة دون أن تكون نتيجة لحساب عقلى، وهى نزوات من «اختيار» تطبعه (فلديكم سيجرى صنعى بأمانة وأناقة) فإنه يؤسس للمرة الأولى تلك القطيعة بين الطبعة التجارية وطبعة الطليعة، مسهماً بذلك فى انبثاق مجال من الناشرين مماثل لمجال الكتاب وفى إقامة صلة بنيوية بين الناشرين وكتّاب النضال (وهو تعبير لا يحمل أى مبالغة، إذا تذكرنا أن بوليه مالاسيس قد حُكم عليه بعقوبة فادحة لنشره أزهار الشر وأرغم على الذهاب إلى المنفى) .

كما عبر الانحياز إلى النزعة الراديكالية ذو الدور التوحيدى عن نفسه فى مفهوم النقد الذى صقله بودلير . وحدث شىء كما لو كان يستأنف عقد الصلة مع التقليد الذى ضم فى زمن الرومانسية صفوف الفنانين والأدباء المتجمعين فى ندوة واحدة أو حول مجلة مثل «الفنان» داخل جماعة متعلقة بمثل أعلى مشترك ، وهو التقليد الذى حفز كثيراً من الكتاب إلى أن يقدموا على نقد الفن، وكانوا كثيرين جداً بمعنى من المعانى بما أن عدداً منهم نسى كل شىء عن المثل الأعلى السابق . ولكن بودلير استبدل بالفكرة المبهمة عن مثل أعلى مشترك نظرية التناظرات أو التطابقات، لذلك فقد ندد بعدم كفاءة بعض النقاد وعلى الأخص عدم إدراكهم، وهم اللذين يدعون قياس العمل المفرد بقواعد شكلية كلية. فقد نزع عن نقد الفن امتلاك دور القاضى الذى أسبغه عليه بين أشياء أخرى ذلك التمييز الأكاديمى بين طور تصور العمل وهوالطور الأسمى مكانة وطور التنفيذ الخاضع له بوصفه محلاً للتقنية وسر الصنعة، وطالب بودلير الناقد أن يستسلم على نحو ما للعمل، ولكن بقصد جديد تماما؛ فهو سيكون موجوداً على نحو إبداعى، ملتزماً بأن يضىء المقصد العميق للرسام . وهذا التعريف الجديد جذرياً لدور الناقد (الذى كُرّس حتى الآن لتلخيص المضمون الإعلامى، التاريخى على الأخص للوحة)، مغروس على نحو شديد المنطقية فى عملية اصطباغ الخروج على القياس والمعيار بصبغة المؤسسة وهى عملية تلازم تأسيس مجال يصبح فيه كل مبدع

---

(٣٥) ينبغى أن نقول مع ذلك أن فلوبير كانت له منازعات مع ليفى على حين أنه عقد صلات مودة مع شارنبتييه الذى كانت دار نشره محلاً لتجمع الطليعة الأدبية والفن (قارن على سبيل المثال ذكريات ابن باريس لبيرجيرا)
E.Bergerat, Souvenirs d'un enfant de Paris t.II p. 323)

مطلق الصلاحية من حيث إنشاء قانونه الخاص nomos فى عمل يجلب معه مبدأ إدراكه الخاص (دون سابقة) .

النداءات الأولى للالتزام بالنظام

عملت تلك الأفعال الخارجة عن المعتاد الهادفة إلى القطيعة النبوية التى يجب على الأبطال المؤسسين إنجازها - بطريقة حافلة بالمفارقة - على خلق الشروط الملائمة لجعل الأبطال والبطولة فى البدايات بلا جدوى : ففى مجال بلغ درجة عالية من الاستقلال الذاتى والوعى الذاتى فإن آليات المنافسة نفسها هى التى تسمح بالإنتاج العادى لأفعال خارجة عن العادة كما تحبذ هذا الإنتاج وتلك الأفعال مؤسسة على رفض الإشباعات المادية وضروب الإرضاء الاجتماعى، وأهداف الفعل العادى . وتعادل نداءات الالتزام بالنظام والعقوبات التى كان أبشعها التجريد من الثقة والاعتبار على نحو نوعى الحرمان الكنسى أو إشهار الإفلاس، كما كانت النتاج الآلى التلقائى للمنافسة التى تقيم تعارضاً بين طرفين، فمن جهة هناك المؤلفون الراسخون الأكثر تعرضاً لإغواء التورطات النفعية ومظاهر التكريم الاجتماعية، وهم الأكثر تعرضاً لشبهات أن يكونوا من أصحاب الرأى المقابل للتنديدات وضروب الإنكار، ومن جهة أخرى، هناك القادمون الجدد الأقل خضوعاً بحكم موقعهم للمراودات الخارجية، والميالون إلى منازعة السلطات القائمة باسم قيم التنزه عن الغرض والنقاء .. الخ، وهى التى ينتسبون إليها أو يطالبون أنفسهم بفرضها.

ولا شك فى أن القهر الرمزى تجرى مزاولته بتصلب خاص على هؤلاء الذين يتظاهرون بالتسلح بالسلطات أو بالقوى الخارجية ومن ثم فهى «استبدادية» tyrranique بمعنى الكلمة عند باسكال Pascal (أى تستمد سطوتها من خارج ما فى الإنسان من قوة طبيعية للخير والحق والسعادة) للانتصار داخل المجال .

∴ ∴ ∴

وهذه هى حالة كل تلك الشخصيات الوسيطة بين المجال الفنى والمجال الاقتصادى، أى حالة الناشرين ومديرى المعارض ومديرى المسارح، دون الكلام عن الموظفين المسؤولين عن ممارسة رعاية الدولة، والذين يقيم معهم الكتاب والفنانون فى أغلب الأحوال علاقة شديدة العنف، محتجبة ولكنها معلنة فى بعض الأحوال . ويشهد على ذلك ما كتبه فلوبير - الذى كانت له منازعات كثيرة مع ناشره ليفى Lévy ، إلى إرنست فيدو Féydeau الذى كان يعد سيرة شخصية لتيوفيل جوتيه : عليك أن تبين أنه قد تعرض للاستغلال والاضطهاد من جانب كل الجرائد التى كتب فيها، فقد كان جيراردان Girardin وتورجان Turgan ودالوز

Dalloz هم معذبو الرجل المسن المسكين، الذى نبكيه [..] لقد كان عبقرياً، وشاعراً بلا مورد مالى وبلا موقف سياسى معلن، وكان مرغماً لكى يعيش على الكتابة للجرائد، وهذا ما حدث له . وفى رأيى إن هذا هو الإتجاه الذى يجب أن تسير دراستك فيه»(٣٦) .

ويمكن هنا لكى لا نقدم أكثر من مثال واحد مستمد من زمن فلوبير أن نستحضر شخصية إدمون أبوت Edmond About الكاتب الليبرالى فى جريدة الرأى الوطنى L'Opinion nationale وهو العدو اللدود الشرس لكل الطليعة الأدبية (من أمثال بودلير وڤيلليه Villiers أو بانڤيل Banville) ، الذين قالوا عنه «إنه مؤهل بالطبيعة لكى يقتبس الآراء السائدة» وعلى الرغم من ألوان «الوقاحة الروحية» لمقالاته فى الفيجارو Figaro ، فقد أخذ عليه أنه باع قلمه لمجلة «الدستورى» التى عرف عنها العبودية للسلطة وخاصة تجسيد خيانة الانتهازية والمذلة أو بكل بساطة الطيش الذى يشوه كل القيم وخاصة تلك القيم المدّعاة . وفى ١٨٦٢ حينما كانت مسرحية جايتانا Gaëtana تمثل ، احتشد كل شباب الضفة اليسرى لكى يطلقوا صيحات الاستهجان وقد تم سحب المسرحية بعد أربع ليالٍ صاخبة(٣٧) .

ولا يحصى أحد المسرحيات (مثل مسرحية «العدوى» لإميل أوچييه)، التى قوطعت بالصفير وأودت بها المؤامرات أو صيحات تلاميذ الفنانين. ولكن أفضل شهادة لفاعليه نداءات النظام المنغرسة فى صميم منطق المجال الذى فى طريقه إلى الاستقلال هى الاعتراف بأن المؤلفين الذين هم فى الظاهر أكثر الناس خضوعاً على نحو مباشر للطلبات أو المقتضيات الخارجية لا فى سلوكهم الاجتماعى فحسب بل فى عملهم الفنى نفسه، هم فى أغلب الأحوال مجبرون شيئاً فشيئاً على التوافق مع المعايير الداخلية النوعية للمجال، مثل أن يجدوا من الواجب عليهم لكى يعلوا من شأن مكانتهم بوصفهم كتاباً أن يظهروا مسافة معينة تبعدهم عن القيم السائدة. ولن يحدث ذلك دون إثارة لبعض الدهشة، فحينما لا يعرفهم أحد إلا بواسطة سخريات بودلير وفلوبير، يكتشف الجميع أن الممثلين الأكثر نموذجية للمسرح البورجوازى، يقدمون من الناحية الأخرى للمديح دون لبس للحياة والقيم البورجوازية، هجاء عنيفاً لأسس ذلك الوجود ذاتها، «ولتدهور القيم» المنسوب إلى بعض شخصيات البلاط والبورجوازية الكبيرة الإمبراطورية .

---

(36) G. Flaubert, Lettre á Ernest Feydeau - novembre 1872, carr., C., t VI, p.448 .

(٣٦) فلوبير خطاب إلى أرنست فيدو منتصف نومبر ١٨٧٢ .

(37) G.Vapereau Dictionnaire Universel des Contemporains, Paris Libraire Hachette, 1865 (article E. About) et L. Badesco La Génération poétique de 1860, Paris Nizet, 1977, P. 290 - 293 .

(٣٧) فابيرو القاموس الشامل للمعاصرين، ل . باديسكو الجيل الشعرى لـ ١٨٦٠) .

وعلى هذا النحو فإن بونسار نفسه الذى ظهر مع تمثيل مسرحيته لوكريتس Lucrèce فى المسرح الفرنسى» عام ١٨٤٣ (تاريخ سقوط مسرحية حكام القلاع Burgraves) باعتباره رائد رد الفعل الكلاسيكى الجديد ضد الرومانسية والذى عُرف بهذه الصفة باعتباره قائداً «لمدرسة العقل السليم»، هاجم زمن الإمبراطورية الثانية أضرار المال فى مسرحية «الشرف والمال»، وأظهر حنقه على اللذين يفضلون امتيازات الثروة التى تكتسب بالوسائل السيئة على فقر شريف، وفى «البورصة» نال من المضاربين الكلبيين، وفى مسرحيته الأخيرة، المسماة «جاليليو» التى عرضت عام ١٨٦٧ عام موته دافع عن حرية العلم .

وبالمثل فإن «إميل أوچييه، البورجوازى الكبير الباريسى (الذى ولد فى فالنس Valence ولكنه نشأ فى باريس) بعد انضمام أعماله إلى الرصيد المسرحى للكوميدى فرانسيز فى ١٨٤٥ بمسرحيته رجل الخير والبر un Homme de bien وسم الشكران La Cigue قدم بمسرحيته «جبرييل» التى مثلت عام ١٨٤٩ نموذجاً للكوميديا البورجوازية المضادة للرمانسية وجعل من نفسه رسام الشرور التى يسببها المال . وفى «الحزام المذهب» والأستاذ جيران Maitre Guérin صور البورجوازيين الكبار ذوى الثروات الحرام الذين يعانون على أيدى أبنائهم ذوى الفضائل المتعففة وفى مسرحياته : الوقحون، ابن جيبوابييه، وأسود وثعالب المؤلفة فى أعوام ١٨٦١ و١٨٦٢ و١٨٦٩ هاجم رجال الأعمال الطفيليين الذين يستغلون الصحافة، وهاجم المساومات وتجارة الضمير وأسف لنجاح ذوى الصفاقة المجردين من الضمير(٣٨) .

وتشهد هذه التتنازلات التى شعر أشد مؤلفى المسرح البورجوازى نموذجية بأنهم ملزمون بالقيام بها نحو القيم المعادية للبورجوازية، على الرغم من أنها تفهم كذلك بوصفها تحذيرات وتنبيهات موجهة إلى البورجوازية، بأنه ما من أحد بوسعه بعد الآن أن يتجاهل بالكامل القانون الأساسى للمجال، فالكتّاب الأكثر ابتعاداً فى الظاهر عن قيم الفن الخالص يعترنون بهذا القانون بالفعل فى طرائقهم التى تخشى دائماً انتهاكه .

ويرى المرء بطريقة عابرة ما تسترجعه الحجة القائلة بأن علم الاجتماع (أو التاريخ الاجتماعى للأدب الذى يُطابَق بينه فى أغلب الأحوال وبين شكل معين من الإحصاء الأدبى أدى إلى تسوية من نوع ما (أى إلى إقامة تساو) بين القيم الفنية، برد الاعتبار إلى مؤلفى الدرجة الثانية . ويميل الجميع على العكس إلى التفكير فى أن المرء يفقد الجوهرى حول ما

---

(38) F. Strowski, Tableau de la littérature française au XIX siècle, op cit., p.337 - 341 .
(ف – سترفسكى لوحة للأدب الفرنسى فيبخه القرن التاسع عشر .

يصنع تفرد وعظمة الخالدين حينما يتجاهل عالم المعاصرين الذى بنى التفرد والعظمة فى مواجهته. وفضلاً عن أن المؤلفين المحكوم عليهم بواسطة اخفاقاتهم أو نجاحاتهم ذات النوع الردىء والمرشحين بكل بساطة وضوح للمحو من تاريخ الأدب يحملون سمات انتمائهم إلى المجال الأدبى الذى يسمحون له بالاحتفاظ بالآثار وبالحدود دفعة واحدة، فإنهم يعدلون من سيرورة المجال بمجرد وجودهم وبواسطة ردود الأفعال التى يستثيرونها فيه . إن التحليل الذى لا يعرف من الماضى إلا لمؤلفين الذين اعترف التاريخ الأدبى بأنهم جديرون بالبقاء يحصر نفسه داخل حلقة مفرغة سيئة من الفهم والتفسير فهو لا يستطيع إلا أن يسجل دون أن يدرى التأثيرات التى مارسها هؤلاء المؤلفون المتجاهَلون من جانبه وفقاً لمنطق الفعل ورد الفعل على المؤلفين الذين يتظاهر بتفسيرهم، والذين أسهموا بواسطة رفضهم الفعال فى اختفاء المتجاهلين. وهو يحظر على نفسه بذلك أن يفهم على الوجه الصحيح كل ما فى أعمال الخالدين أنفسهم، مثل كل ضروب رفضهم من نواتج غير مباشرة لوجود ولتأثير المؤلفين المختفين. ولن يرى ذلك بمثل تلك الدرجة من الوضوح إلا فى حالة كاتب على غرار فلوبير الذى حدد نفسه وبنى نفسه فى كل سلسلة النفى المزدوج وبواسطتها، وهى السلسلة التى يضعها فى معارضة أزواج (ثنائيات) من الطرائق المتقابلة أو من المؤلفين المتقابلين مثل الرمانسية والواقعية أو لامارتين وشانفلورى .

الموقف الذى يجب اتخاذه

ابتداء من أربعينات القرن التاسع عشر ولاسيما بعد انقلاب نابليون الثالث تضافر ثقل المال الذى مارس نفوذه من خلال الصحافة وهى بدورها خاضعة للدولة وللسوق، مع الولع الذى شجعه بذخ النظام الامبراطورى المتع السهلة واللهو السهل، فى المسرح خاصة، على تحبيذ نمو فن تجارى خاضع على نحو مباشر لما يريده الجمهور. «وفى مواجهة هذا الفن البورجوازى» استمر فى عسر تيار «واقعى» حاول أن يوسع من تقليد «الفن الاجتماعى» وأن يحوّله لكى يستأنف من جديد مراعاة قواعد العصر . وضد الاثنين تحدد فى رفض مزدوج موقف ثالث هو موقف «الفن للفن» .

وهذا التصنيف الداخلى المولود من صراع طرائق الترتيب التى صار المجال الأدبى محلاً لها، له مزية التذكير بأنه يجب داخل مجال ما يزال فى طريق التكوين، أن تُفهم المواقف الداخلية أولاً باعتبارها مساوية لتحديدات نوعية للموقف العام للكتّاب (أو للمجال الأدبى) داخل مجال السلطة، أو إذا رغب المرء، مساوية لأشكال خاصة من العلاقة التى تنشأ موضوعياً بين الكتاب فى مجموعهم والسلطات القائمة .

وكان ممثلو «الفن البورجوازى فى جملتهم كتاب مسرح وثيقى الصلة المباشرة بالسادة المسيطرين، سواء بواسطة أصلهم أو بواسطة أسلوب حياتهم أو نسق قيمهم . وصلة التجانس هذه – التى هى مبدأ نجاحهم نفسه فى نوع فنى يفترض اتصالاً مباشراً ومن ثم مشاركة بل تواطؤاً أخلاقياً وسياسياً بين المؤلف وجمهوره – لا تضمن لهم فحسب أرباحاً مادية مهمة – فالمسرح هو من مسافة أكثر الأنشطة الأدبية إدراراً للكسب – بل أرباحاً رمزية كذلك بدءاً من معالم التكريس البورجوازى، مثل الأكاديمية على وجه الخصوص ومثل المصورين هوراس فيرنيه Horace Vernet وبول ديلاروش Paul Delaroche .

(الأول سليل عائلة من الرسامين يرسم المعارك والخيل ويلقى القبول السهل وقد تزوجت أخته من الثانى وهو رسام للمناظر التاريخية بأزياء عصرها) ثم آل كابانل Cabanel وبوجيرو Bougureau [(١٨٢٥ – ١٩٢٥) يرسم عرايا على غرار عصر النهضة وصوراً شخصية دقيقة التفاصيل] بودرى Baudry أو بونات Bonnat (رسام شخصيات وجداريات على الفنادق والمحاكم والكنائس) أو فى الرواية بول دى كوك Paul de Kock وجول ساندو ولوى ديسنوييه Louis Desnoyers .. الخ، كان هناك مؤلفون مثل إميل أوچييه وأوكتاف فوييه Feuillet قدموا إلى الجمهور البورجوازى أعمالاً مسرحية ينظر إليها باعتبارها «مثالية» (بالتعارض مع التيار المسمى «بالواقعى» ولكنه «أخلاقى» ووعظى وسيقدمه للمسرح الكسندر ديما الإبن فى «غادة الكاميليا» وكذلك وإن يكن فى صيغة مختلفة تماماً الأخوان جونكور فى مسرحية «هنرييت ماريشال»). وهذه الرومانسية المعسولة – التى قال عنها چول دى جونكور «أحكم صيغة منتجه» حينما أطلق على أوكتاف فوييه «موسيه للعائلات» – تخضع الروائى الأكثر تشعثاً للأذواق والمعايير البورجوازية، فيحتفى بالزواج والإدارة الحسنة للميراث وبتنشئة الأولاد. وهكذا نجد فى «المرأة المغامرة» إميل أوجييه وهو يجمع بين ذكريات عاطفية لهيجو وموسيه وبين مديح للعادات الحسنة وحياة العائلة وسخرية من المحظيات وإدانة للغراميات التى تأتى متأخرة[٣٩] . ولكن مع مسرحية «جابرييل» وصلت استعادة الفن الصحى الشريف . إلى قمم النزعة البورجوازية فى معاداة الرومانسية : فهذه المسرحية المنظومة التى مثلت عام ١٨٤٩ تصور امرأة بورجوازية متزوجة من مسجل عقود بالغ السوقية فى ذوقه، تكتشف فجأة وهى على وشك الاستسلام لشاعر، صديق «للحقول الساجدة للشمس» أن الشعر الحقيقى موجود فى بيت الأسرة، وتقع بين ذراعى زوجها صائحة :

---

(39) A Cassagne, La Théorie de l'art pour l'art. op, Cit, p 115 - 118 .

(٣٩) أ . كاسانى، نظرية الفن للفن. مصدر سابق ص ١١٥ – ١١٨ .

«يارب العائلة أيها الشاعر، أنا أحبك، وهى أشعار تبدو قد كتبت لتدخل فى ألوان المحاكاة الهزلية لقصيدة «الأعزب»، وقد علق بودلير فى مقال له فى مجلة «الأسبوع المسرحى» فى ٢٧ نوفمبر ١٨٥١ عنوانه «الأعمال الدرامية والروايات الشريفة» قائلاً : «مسجل عقود !، أنت ترى هذه المرأة البورجوازية الشريفة فى حالة مناجاة عاشقة على كتف رجلها، وتنظر إليه بعينين أضناهما الهوى كما يحدث فى الروايات التى قرأتها ! وانظر إلى كل مسجلى العقود فى الصالة مهللين للمؤلف الذى يرفه عنهم وقد صاحبهم على قدم المساواة معهم منتقمين من كل الأوغاد المثقلين بالديون لهم، معتقدين أن مهنة الشاعر لا تعدو التعبير عن حركات الروح الغنائية فى إيقاع رتبة العرف والتقليد(٤٠) .

∴ ∴ ∴

ويتأكد نفس المقصد الوعظى الأخلاقى عند ديما الإبن الذى يزعم المشاركة فى تحويل العالم بواسطة التصوير الواقعى لمشاكل البورجوازية (المال والزواج والدعارة .. الخ)، وهو على النقيض من بودلير الذى يعلن الإنفصال بين الفن والأخلاق سيؤكد فى ١٨٥٨ فى مقدمة مسرحية «الإبن غير الشرعى»، «إن كل أدب لا يضع أمام نظره القابلية للكمال والطابع الأخلاقى والمثالى أى النافع بإيجاز هو أدب كسيح وسقيم قد ولد ميتاً» .

وعند القطب المقابل فى المجال، فإن دعاة الفن الاجتماعى الذين دقت ساعتهم عشية وصبيحة أيام فبراير ١٨٤٨ الثورية : من جمهوريين وديموقراطيين أو اشتراكيين مثل لوى بلان أو برودون وكذلك پيير ليرو Pierre Leroux وجورج صاند اللذين – فى «المجلة المستقلة» Revue- independente أحرقا البخور لميشيلية وكينيه Quinet ولامينيه Lamennais ولامارتين وبدرجة أقل أكثر فتوراً لهوجو . لقد أدانوا الفن «الأنانى» لأنصار «الفن للفن»، وطالبوا الأدب بأن يزاول وظيفة اجتماعية أو سياسية .

وفى الفوران الاجتماعى للأربعينيات التى اتسمت بالبيانات المؤيدة للفن الاجتماعى الصادرة عن أنصار فورييه وسان سيمون ، ظهر شعراء شعبيون مثل پيير دوبون Dupont

(40) C. Baudelaire, oeuvres Complètes, op.cit t. II p.39 .

(٤٠) بودلير الأعمال الكاملة مصدر سابق – المجلد ٢ ص ٣٩ .

وجوستاف ماتيو G. Mathieu[٤١] أو ماكس بيشون Max Büchon (الكاتب الألمانى ١٧٦٠ – ١٨٢٦ القريب من الفلاحين والشعب مترجم هيبل Hebel «والشعراء العمال» الذين ترعاهم جورج صاند ولويز كوليه[٤٢] وقد تجمعت الندوات الصغيرة للبوهيميين فى مقاهى مثل، مقهى ڤوليتر» أو «مقهى إله السخرية عند الإغريق» "Le Momus" أو فى مقر تحرير الجرائد الأدبية الصغرى مثل لوكورسير ساتان Le Corsaire - Satan «القرصان الشيطان» وتتكون من كتاب شديدى الاختلاف مثل أ . جوتييه وأرسين هوساى Arsène Housaye ونرفال Nerval الباقين من البوهيمية الأولى وكذلك مثل شانفليرى ميرچيه وپير دوبون وبودلير وبانفين وآخرين بالعشرات ابتلعهم النسيان . (مثل مونسيليه Monselet أو آسلينو Asselineau) : فهؤلاء الكتاب الذين تقاربوا على نحو مؤقت كان محكوماً عليهم بمصائر متباعدة مثل پيير دوبون وبانڤيل، العامى الفقير كاتب المقاطع السهلة والأرستقراطى الجمهورى عاشق الشكل الكلاسيكى أو مثل بودلير وشانفلورى، اللذين الكلاسيكى أو مثل دودلير وشانفلورى، اللذين استمرت صداقتهما الوثيقة المعقودة حول كوربيه Courbet (فقد تجمعوا فى «الأتلييه») وتبادل الأحاديث الصوفية «أيام الأربعاء» وتجاوزت الشقاق حول «الواقعية» .

وفى الخمسينات احتل الموقع الجيل الثانى من البوهيميين أو على أقل تقدير الإتجاه «الواقعى» الذى اتضحت ملامحه، وصار شانفلورى منظره . وقد وسعت هذه البوهيمية «المغنية النشوى»[٤٣] من حلقة «القرصان الشيطان» . وكانت تعقد جلساتها، فى الضفة اليسرى على مقهى أندلر (شرب بيرة) وبعد سنوات على مقهى الشهداء)، جامعة حول كوربيه وشانفليرى، عدداً من الشعراء الشعبيين ومن الرسامين مثل بونڤان Bonvin وأ . جوتييه،

(٤١) كان بيير دوبون بعد بيرانجيه كاتب الأغانى الأشهر فى منتصف القرن وكان فى شبابه شاعراً رومانسياً حاز جائزة الأكاديمية عام ١٨٤٢ ثم لمع باعتباره «شاعراً قروياً» عام ١٨٤٥ وخاصة مع أغنيته «الأبقار» التى أصبح يعرفها الجميع . وكان يقرأ أشعاره فى المقاهى الأدبية لتى يتردد عليها البوهيميون، وبعد دخوله الحركة الثورية كتب أناشيد ثورية عشية ثورة ٤٨ ليصبح منشد الجمهورية الجديدة . وقد قبض عليه وحكم عليه بالسجن بعد انقلاب نابليون الثالث، وقد نشرت أعماله عام ١٨٥١ بعنوان «أناشيد وأغانى» مع مقدمة بقلم بودلير وجوستاف ماتيو صديقه ومقلده الذى ولد فى نيڤير وكان عضواً فى جماعة تكتب باللهجة المحلية العامية تجمعت حول جورج صاند، واتسعت شهرته الأدبية بعد عام ١٨٤٨ وخاصة بسبب أشعاره السياسية التى غناها دارسيبه مثل أغنيات دوبون فى كباريهات الضفة اليسرى (قارن المعركة الواقعية ١٨٤٤ – ١٨٥٧ بقيلم بوڤييه) Cf. E.Bouvier, La Bataille Réaliste 1844 - 1857, Paris,Fortemoing 1913

(٤٢) ازدهر الشعراء العمال فى الأعوام التى سبقت ١٨٤٨ وفى هذا الوقت نشر شارل بونسى Charles Poncy وهو بناء من طولون فى الستراسيون L'illustration أشعاراً لاقت نجاحاً ضخماً جداً، حفزت ظهور مجموعة من انتاج الأناشيد الاشتراكية لم تكن فى أغلب الأحوال إلا تقليداً غثاً ركيكاً لهيجووبارييه وبونسار .

(43) C. Pichois et J. Ziegler, Baudelaire, op. Cit. P. 219 .

(٤٣) بيشوا وزيجلر، بودلير مصدر سابق ص ٢١٩ .

والناقد كاستنارى Castagnary والشاعر راوى الطرائف فرنان ديزنوييه Desnoyers والروائى إيبوليت بابو Babou ، والناشر بوليه مالاسى وأحياناً بودلير على الرغم من خلافاته النظرية . وكان هذا التجمع المفتوح من الشباب والكتاب والصحفيين ومن الرسامين الناشئين والطلبة المؤسس على لقاءات يومية فى مقهى يحبذ جواً من توهج الحماس العقلى مضاد فى كل شىء للجو المتحفظ المقصور على النخبة فى الصالونات، وذلك بواسطة أسلوب حياة قائم على الدماثة والروح الرفاقية، وبواسطة ما فى المناقشات النظرية حول السياسة والفن والأدب من حماس وانفعال .

بيد أن هذا التضامن الذى يبديه هؤلاء «المثقفون من أشباه العمال» إزاء المستضعفين مدين بشىء ما دون شك لصلاتهم وروابطهم الإقليمية والشعبية . فقد كان ميرجيه ابناً لبواب مقيم وكان والد شانفلورى سكرتير العمدة فى لاون Laon ووالد باربارا تاجراً صغيراً للأدوات الموسيقية فى أورليان، ووالد بونڤان ناطورا (حارس حقل) ووالد ديلفاو دباغ جلود فى ضاحية سان – مارسيل» .. الخ، ولكن على العكس مما كانوا يريدون أن يعتقدوا ومما كانوا يفرضون الاعتقاد به لم يكن التضامن نتيجة مباشرة فقط لإخلاص أو لاستعدادات موروثة، فقد كانت جذوره تضرب فى التجارب المرتبطة بواقع أنهم يشغلون داخل المجال الأدبى موقعاً خاضعاً للسيطرة، ليس بلا صلة شديدة الوضوح بموقع أصلهم وعلى نحو أكثر دقة بالاستعدادات ورؤوس الأموال الاقتصادية والثقافية التى ورثوها من هذا الأصل .

يمكن أن نقتبس من پيير مارتينو ذلك الاستحضار للخصائص الاجتماعية لميرچيه : المثل النموذجى للفئة : «لقد كان ابناً لأحد البوابين، وكان مقدراً له أن يمتهن عدداً من المهن الأخرى ليس بينها مهنة رئيس تحرير «مجلة العالمين» : فقد كان طموح أمه هو الذى دفعه إلى أن يتجاوز تلك المرحلة المفاجئة بعد الكثير من ألوان البؤس، ووجد نفسه فى كلية جامعية، وكان يمعن التفكير أحياناً دون حماس فى هذا القرار من جانب أمه، فيستحلف الأباء الفقراء أن يتركوا أولادهم على حالهم . وكانت دراساته غير منتظمة غير مكتملة، ولم يكسب منها ذلك الإبن شيئاً، فقد كان يقرأ الشعراء على درجة الخصوص، وبدأ فى كتابة الأشعار ولكنه لم يحلم أبداً بمعاودة تلك التربية المفتقدة؛ فقد كان جهله عظيماً، فقد أعجب مع قدر كبير من الاحترام والسذاجة بصديق كان قد قرأ ديدرو، ولكنه لم يفكر فى أن يحذو حذوه، وكان حكمه على الأمور حتى مع تقدم السن يفتقد الحزم، وكانت تأملاته حينمايمس المسائل الاجتماعية والسياسية والدينية وحتى الأدبية ذات ضحالة متميزة. فأين كان سيجد الوقت والوسائل لإعطاء ذهنه غذاء جاداً؟ فمنذ أن انشق عن والده ولاذ بأحد «شاربى الماء» ظل فى قبضة البؤس الحقيقى الذى ضعضع صحته سريعاً، وبعث به مراراً إلى المستشفى، وجعله يموت فى الأربعين من عمره وقد أنهكته ضروب الحرمان ولم يقدم له نجاح أعماله – بعد عشر سنوات شديدة المشقة – إلا قليلاً من اليسر، ووسيلة للمعيشة فى الريف وحده . وكانت خبرته بالعالم غير مكتملة مثل تعليمه وفى واقع الأمر، لم يعرف إلا حياته البوهيمية

الخاصة وظل ماستطاع رؤيته من العادات الفلاحية حول منزله فى مارلوت يتكرر كثيراً عنده»(٤٤). ويبدى شانفلورى الصديق الحميم لميرچيه خصائص مميزة مماثلة تماماً : فقد كان والده سكرتيراً لعمدة فى لاون، وكانت أمه تزاول تجارة صغيرة . وقد درس دراسة شديدة القصر ثم رحل إلى باريس حيث حصل على عمل صغير لدى وكلاء بالعمولة فى تجارة الكتب. وقد شكل مع رفاق مطعم ندوة شاربى الماء وكتب فى مجلة الفنان ومجلة القرصان (وعلى الأخص فى نقد الفن) . وفى ١٨٤٦ انضم إلى جمعية أهل الأدب، وكتب مسلسلات روائية فى مجلات جادة . وفى ١٨٤٨ وجد ملجأفى لاون، ولكنه قبض مائتى فرنك من الحكومة المؤقتة . وعند عودته إلى باريس فى الخمسينيات تردد على بودلير وبونافن صديقيه منذ زمن طويل، وكذلك على كوربيه . وقد كتب كثيراً ليدفع نفقات معيشته (روايات ودراسات نقدية ومقالات عميقة) . كما فرض نفسه باعتباره «رئيس الواقعيين» مما سبب له كثيراً من المشقة مع الرقابة . وحصل بفضل سانت بيف عام ١٨٦٣ على مخصصات من مسرح الفونا مبول (ولكن لفترة قصيرة) وفى عام ١٨٧٢ صار مديراً لمتحف سيڤر Sévres(٤٥) .

∴ ∴ ∴

وعلى الرغم من أن أولئك الذين سوف يمضون دفعة واحدة نحو اختراع ما سيسمى «بالفن للفن» ومعايير المجال الأدبى يحددون أنفسهم برفضهم لموقعين مستقطبين كان يجمعهم بالفن الاجتماعى والواقعية المناهضة العنيفة للبورجوازية والفن البورجوازى : وكانت عبادتهم للشكل وللحياد اللاشخصى قد جعلتهم يظهرون بوصفهم المدافعين عن التعريف «اللاأخلاقى» للفن وخاصة حينما ظهروا مثل فلوبير وهم يضعون بحثهم الشكلى فى خدمة الحط من قيمة العالم البورجوازى ، وتسمح كلمة «الواقعية» وهى بلا شك تقترب أيضاً من أن تكون مبهمة الأوصاف فى تصنيفات ذلك الزمان كمعادلاتها اليوم (مثل يسارى وراديكالى) بأن تضم داخل الإدانة ذاتها ليس كوربيه وحده وهو المرمى الأصلى ومعه من يدافعون عنه، بل كذلك بودلير وفلوبير، وبإيجاز كل هؤلاء الذين يبدو أنهم بواسطة المضمون والشكل يهددون النظام الأخلاقى ومن ثم أسس النظام القائم نفسها .

∴ ∴ ∴

وفى محاكمة فلوبير أدان قرار الاتهام الذى قرأه وكيل النيابة پينار Pinard «التصوير الواقعى» واستشهد بالأخلاق التى «تندد بالأدب الواقعى»، وكان محامى فلوبير مرغماً على

---

(44) P. Martino, Le Roman Préaliste sous le second Empire, Paris, Hachette, 1913, p.9
مارتينو، الرواية الواقعية أثناء الامبراطورية الثانية .

(45) Bounvier, La Bataille réaliste 1844 - 1857 op. cit.,
بوڤييه ، المعركة الواقعية بين ١٨٤٤ و ١٨٥٧

الاعتراف فى دفاعه بأن موكله ينتمى إلى «المدرسة الواقعية» . وقد كررت حيثيات الحكم ألفاظ الاتهام مرتين وأصرت على ذكر «الواقعية المبتذلة والجارحة فى تصوير الشخصيات»[٤٦] وبالمثل ففى حيثيات إدانة «أزهار الشر» نقرأ أن بودلير قد أدين «بواقعية غليظة خادشة للحياء» تؤدى إلى «إثارة الحواس»[٤٧] . وسيتضح عدد من المجادلات التاريخية المتعلقة بالفن على وجه الخصوص وكذلك بأشياء أخرى أو سيجرى إلغاؤها ببساطة إذا استطاع المرء تسليط الضوء فى كل حالة على العالم الكامل للدلالات المتميزة والتى قد تكون متعارضة للمفاهيم المعينة مثل «الواقعية» و«الفن الاجتماعى» و«المثالية» والفن للفن . وهى مفاهيم نتلقاها فى أنواع الصراع الاجتماعى داخل المجال فى مجمله (حيث تعمل على الأغلب فى الأصل باعتبارها تصريحات استنكار وإهانات مثل فكرة الواقعية هنا) أو داخل مجال فرعى من تلك التى تجد ترويجاً كأنها شعار (على غرار المدافعين المختلفين عن «الواقعية» فى الأدب والتصوير والمسرح .. الخ) . ودون أن ننسى أن معنى هذه الكلمات التى تخلّدها المناقشة النظرية أثناء إفقادها طابعها التاريخى لا يكف عن التغير فى مجرى الزمان (وإفقاد الطابع التاريخى وهو فى الأغلب نتيجة بسيطة للجهل شرط رئيسى للجدال المسمى بالجدال «النظرى») . كما تتغير مجالات الصراع المناظرة وعلاقات القوة بين مستعملى المفهومات المعنية الذين لا يجهلون أبداً دون شك بمثل هذه الدرجة من الاكتمال التاريخ السابق للتصنيفات التى يستخدمونها إلا حينما يشيّدون أشجار أنساب طابعها سياسى أكثر منه علمى بهدف إضفاء قوة رمزية على الاستخدامات الحالية . ولكن أنصار نظرية الفن للفن – كما تشهد القضية التى كانوا موضوعاً لها، وسيكون من الخطأ التقليل من أهمية جديتها – قد ذهبوا بمعنى من المعانى أبعد كثيراً من رفاق طريقهم الذين كانوا فى الظاهر أكثر جذرية : فإن الانفصال الجمالى الذى يشكل كما سنرى المبدأ الحق للثورة الرمزية التى يقومون بها قد قادهم إلى قطع الصلة بنزعة الامتثال (الانقياد) الأخلاقى فى الفن البورجوازى دون وقوع فى ذلك الجانب الآخر من المسايرة الأخلاقية التى يمثلها أنصار الفن «الاجتماعى» و«الواقعيون» أنفسهم حينما يمجدون على سبيل المثال «الفضيلة السامية للمقهورين» مانحين للشعب مثل شانفلوى «حساً بالأشياء العظيمة يجعل أفراده أرفع قدراً من أفضل القضاة»[٤٨] .

---

(46) G. Flaubert, Madame Bovary, Paris, Conard, P.577,581, 629, 630 .

فلوبير مدام بوفارى .

(47) C. Pichois, Baudelaire, Études et Témoignages. Neuchaâel, la Baconniere, 1976, p. 137

(٤٧) بيشوا ، بودلير ، دراسات وشهادات .

(48) B. Rusell "The Superior Virtue of the Oppressed" The Nation, 26 Juin 1937 et Champfleury, sensations de Josquin, p. 215, cités, par R. Cherniss, "The Antinaturalists": in G.B. Boas (éd) Courbet and the naturalistic movement, New york, Russel and Russel, 1967. p. 97 .

(٤٨) ب . رسل «الفضيلة الأسمى للمقهورين» بمجلة نيشن (بالإنجليزيةمجموعة المقالات التى نشرها ج . بواس فى كوربيه والحركة الطبيعية (بالانجليزية)

وبعد ذلك تصبح الحدود غير قاطعة بين روح التحريض المتهكم والانتهاك الساخر، الملازم لانفتاح معتدل على الطليعة الأدبية وهو مايميز الأولين وروح المنازعة الأكثر جذرية من الناحية السياسية بالنسبة للناحية الجمالية التى يؤكدها الآخرون . وبلا شك فقد كانت الاختلافات بعد الانقلاب فى أسلوب الحياة المرتبطة بالأصل الاجتماعى متناوية مع الموقع فى المجال ملائمة لتأسيس مجموعات متميزة (فمن جهة هناك صحف لوديفان لو بيليتيه Le Divan Le Peletier وباريس، ولاريفو دى باريس تجمع كتاباً قد كرسوا أنفسهم بدرجة أو بأخرى لدعوة الفن للفن، وقد تبنت أكبر المجلات بانفيل، وكذلك بودلير وأسلينو Asselineau ونرفال وجوتييه وبلانس Les frères de la Madelène وإخوة المجدلية ومرجيه بعد أن أصبحوا من المشاهير، بالإضافة إلى كاردى بوقوار وجافارنى والأخوين جونكور .. الخ . ومن جهة أخرى هناك مقهى أندلين ومقهى الشهداء وهما يجمعان «الواقعيين» كوربيه وشانفلورى وشينافار Chenavard وبونفان وباربارا وديزنوبيه وب . ديبون وج ماتيو ودورانتى وبللوكيه وفاليس Vallès، ومونتجو، وبوليه – مالاسيس .. الخ). بيد أن المجموعتين لم تكونا منفصلتين على نحو شديد الصرامة، وكانت هناك انتقالات من الواحدة إلى الأخرى، فقد كان بودلير وبوليه – مالاسيس وبونسيليه وهم أكثر الأدباء يسارية يقومون باقتحامات لمهى أنديه مثلما يفعل شيناڤار وكوربيه وڤاليس فى لوديڤان لوبليتيه .

لقد كانت نزعة «الفن للفن» أكثر من موقف جاهز يكفى تبنيه مثل تلك المواقف التى تأسست بمنطق سيرورتها الاجتماعية من خلال تلك الوظائف التى تزاولها أو تطالب بها، بل كانت تلك النزعة موقفاً ينبغى اتخاذه، محروماً من كل معادل له فى مجال السلطة، ويستطيع أو يجب عليه ألا يوجد، وعلى الرغم من أن هذا الموقف الموقع/ ماثل فى حالة الإمكان داخل حيز المواقف القائمة كما أوضح بعض الشعراء الرومانسيين الاحتياج إليه، فإن الذين يدّعون الاضطلاع به لا يستطيعون دفعه إلى الوجود إلا بأن يخلقوا المجال الذى يستطيع أن يجد فيه مكاناً، أى بتثوير عالم الفن الذى يستبعده بمقتضى الواقع والقانون . ويجب من ثم اختراع كل ما يحدده على وجه الخصوص فى مواجهة المواقع الراسخة وشاغليها، وفى المحل الأول صياغة هذه الشخصية الاجتماعية التى لا سابقة لها من نوعها، أى الكاتب الحديث أو الفنان الحديث المحترف طول الوقت، المنهمك فى عمله على نحو كلى عاكف عليه، غير المكترث بمتطلبات السياسة ووصايا الأخلاق، والذى لا يعترف بأى تشريع غير المعيار النوعى لفنه .

إن شاغلى هذا الموقع المتناقض يكرسون أنفسهم لمعارضة المواقع المختلفة الراسخة من ناحيتين مختلفتين، وذلك لمحاولة التوفيق بين طرفين لا يقبلان توفيقاً ، أى بين المبدأين المتعارضين اللذين يحكمان هذا الرفض المزدوج . لقد كانوا يقفون ضد «الفن النافع» وهو الصيغة الرسمية المحافظة «للفن الاجتماعى» الذى كان مكسيم دو كامب الصديق المقرب لفلوبير من أشهر المدافعين عنه، كما كانوا يقفون ضد الفن البورجوازى، وهو الناقلة اللا واعية أو برضائها لعقيدة Doxa أخلاقية وسياسية، لأنهم كانوا يريدون الحرية الأخلاقية أى التحريض الذى يدعى النبوة، وكانوا يقصدون على الأخص تأكيد المسافة التى تفصلهم عن كل المؤسسات والدولة والأكاديمية والصحافة، دون اقرارمنهم لهذا السبب بالانفلات التلقائى البوهيمى الذى يروج أيضاً لقيم الاستقلال لكى يضفى شرعية على الانتهاكات التى لا تؤدى إلى نتائج جمالية بالمعنى الصحيح، أو على ألوان النكوص البحت إلى السهولة و«الابتذال» .

فإذا رفضوا الحياة البورجوازية الذين وعدوا بها أى المهنة والعائلة فى آن معاً، فليس ذلك لمقايضة عبودية بأخرى، بقبولهم على طريقة جوتييه وكثيرين غيره، ألوان مذلة الصناعة الأدبية (أو الأدب الصناعى) والصحافة، أو لكى يضعوا أنفسهم فى خدمة قضية مهما يكن نبلها وسخاؤها . وبهذا المعنى فإن الموقف السياسى لبودلير وخاصة عام ١٨٤٨ كان موقفاً نموذجياً ، فلم يكن يقاتل من أجل الجمهورية بل من أجل الثورة باعتبارها ثورة، وضرباً من الفن أى من أجل فن التمرد والانتهاك . وفى اهتمامهم بأن يضعوا أنفسهم فى وضع صاعد من البدائل العادية، وبأن يتجاوزوها بالتحليق، فقد فرضوا على أنفسهم انضباطاً غير معتاد، ولكنهم يسيرون عليه عامدين ضد ألوان السهولة التى تتطابق مع خصومهم من كل الجوانب، فاستقلالهم الذاتى هو عبارة عن طاعة – اختيرت بحرية ولكن على نحو غير مشروط – للقوانين الجديدة التى يهدفون إلى جعلها تنتصر فى جمهورية الأدب .

وينجم عن ذلك أنهم قد كرسوا أنفسهم للإحساس الكثيف المضاعف بالتناقضات الكامنة فى وضع «الآباء الفقراء» فى العائلة البورجوازية الماثل فى الموقع الخاضع للسيطرة الذى يشغله مجال الإنتاج الثقافى داخل مجال السلطة . (أى أنه من المستطاع أن نعزو إلى ذلك الموقع جوهر ما نسبه سارتر فى حالة فلوبير إلى العلاقة بالعائلة وطبقة المنشأ) وربما لم يكن من الإفراط أن نرى فى القصيدة المعنونة على نحو بالغ الدلالة «معذب نفسه» Héau-tontimoroumenos ، وهو تعبير رمزى عن التوتر غير العادى الناشىء عن العلاقة المتناقضة، علاقة المشاركة – الاستبعاد التى تربط بودلير بالسادة والمسودين :

أنا الجرح والسكين

أنا الصفعة والخد

أنا الأطراف وعجلة التعذيب

أنا الضحية والجلاد .

وللذين يرتابون فى أننى أقوم بإغواء النص (وهو خطأ ينسب فى المعتاد إلى المفسرين الملهمين)، سأستشهد، بقول بودلير الذى من الخطأ أن نرى فيه استثارة بسيطة للكلبية الجمالية (فذلك يصدق عليه أيضاً) ، والذى طابق فيه بودلير بعد ثورة ١٨٤٨ بين نفسه وبين المعسكرين : «لقد أردت أن أكون جلاداً وضحية على التناوب، لكى أعرف الأحاسيس التى يستشعرها المرء فى الحالتين»

إن جمالية بودلير نفسها تجد بلا شك مبدأها فى القطيعة المزدوجة التى أنجزها والتى تتجلى على الأخص فى ضرب من العرض الدائم للتفرد الحافل بالمفارقة : فنزعة التأنق ليست فحسب إرادة الظهور والإدهاش والمباهاة بالاختلاف أو حتى لذة الإزعاج والنية المستقرة على الإرباك وإثارة الفضيحة بواسطة الصوت واللفتة والمزاح الساخر، بل هى أيضاً وعلى الأخص اصطناع هيئة أخلاقية وجمالية متجهة بالكامل نحو ثقافة الأنا (لا نِحلْة الأنا أو عبادتها)، أى نحو الاستثارة المضاعفة للطاقات الحسية والعقلية وتركيزها . وتدخل كراهية الأشكال المستهلكة من الرومانسية التى تصلبت من جانب مدرسة الحس السليم حينما نصب أمثال إميل أوچييه أنفسهم مدافعين عن شعر مكرس «للمشاعر الحقة» أى للانفعالات الصحية لحب العائلة والمجتمع – إلى مدى ملموس فى إدانة الارتجال والغنائية لصالح العمل والبحث، وفى نفس الوقت إن رفض التجاوزات السهلة المتحصنة فى أغلب الأوقات على الصعيد الأخلاقى هو أساس إرادة دفع الجهد والمنهج إلى هذا الشكل المسيطر عليه من الحرية الذى هو «عبادة أو نحلة» الإحساس المضاعف المتعدد» .

وفى هذا المحل الهندسى للأضداد، الذى يمتلك وسطاً عدلاً Juste milieu إطلاقاً (بين الإفراط والتفريط، على طريقة فكتور كوزان Victor Cousin من ١٧٩٢ إلى ١٨٦٧ الذى يوفق بين التجريبية الحسية والروحية الدينية ، فكل المذاهب الفلسفية عنده جوانب مختلفة من حقيقة واحدة) حيث يقع فلوبير أيضاً مع آخرين يختلفون جداً فيما بينهم ولم يشكلوا مجموعة قط، من أمثال جوتييه ولو كنت دى ليل وبانڤيل وباربى دو رفيى .. الخ[٤٩] . وسأورد

---

(٤٩) رأينا أنه فى خطاب ٣١ يناير ١٨٦٢حيث يرد بودلير على فلوبير الذى عبر عن «ذهوله» إزاء ترشيحه للأكاديمية، يبدى بودلير وعيا بالتضامن .

فحسب صياغة نموذجية لضروب الرفض المزدوجة التى توجد فى كل مناحى الوجود، ابتداء من السياسة حتى الجماليات بالمعنى الخاص، ويمكن أن يكون التعبير عنها على النحو الآتى: أنا أبغض س (كاتباً أو طريقة أو حركة أو نظرية .. الخ وهنا س تعنى الواقعية وشانفليرى) ولكننى لا أبغض بدرجة أقل نقيضها (هنا المثالية الزائفة عند أوجييه أو أمثال بونسار الذين يعارضون س مثلى أى يعارضون الواقعية وشانفليرى ولكنهم يعارضون فضلاً عن ذلك الرومانسية مثل شانفليرى) : «إنهم يعتقدون أننى مولع بالواقعى على حين أننى أمقته : لأننى شرعت فى هذه الرواية بسبب بغضى للواقعية، ولكننى لا أبغض بدرجة أقل المثالية الزائفة التى انخدعنا بها جميعاً فى الزمن الراهن»(٥٠) .

إن هذه الصيغة التوليدية التى هى الشكل المتحول لخصائص الموقع المتناقضة تسمح بالنفاذ إلى فهم تكوينى (يتتبع النشوء التاريخى) لعدد من السمات المميزة للمواقف المتخذة من جانب شاغلى ذلك الموقع، وهو فى الحقيقية فهم خلاق متجدد لا يتصف بشكل ما من التقمص القائم على الإسقاط . وأنا أفكر على سبيل المثال فى الحياد السياسى لتلك المواقف الذى يتجلى فى العلاقات والصداقات التلفيقية بالكامل والذى يرتبط برفض كل التزام («إن البلاهة وفقاً لكلمة فلوبير الشهيرة هى إرادة الحسم والوصول إلى نتائج نهائية) وكل تكريس رسمى (إن مظاهر التشريف تلغى الشرف كما يقول فلوبير مرة ثانية)، وعلى الأخص كل نوع من التبشير الأخلاقى أو السياسى عندما يتعلق الأمر بتمجيد القيم البورجوازية أو تعليم الجماهير مبادىء الجمهورية أو الاشتراكية .

وإن الاهتمام بالوقوف على مبعدة من كل المواقع الاجتماعية (وكل المواقع الفكرية المطروقة التى يشترك فيها شاغلو تلك المواقع) يفرض رفضاً للانتظام وفقاً لتوقعات الجمهور، ولاقتفاء آثارها أو لاستباقها كما يفعل مؤلفو المسرحيات الناجحة أو المسلسلات الروائية . وقد أنحى فلوبير – الذى دفع بلا شك موقف عدم الاكتراث إلى أبعد مدى بالقياس إلى أى مؤلف آخر – باللائمة على إدمون جونكور لأنه توجه بالخطاب إلى الجمهور فى مقدمة «الإخوة زمجانو Frères Zemganno ليشرح له المقاصد الجمالية للعمل : «ما حاجتك للكلام إلى الجمهور، إنه ليس جديراً بمناجاتنا»(٥١) ويكتب إلى رينان بصدد «الصلاة على الأكروبول» «لا أعرف إذا كان هناك فى الفرنسية صفحة من النثر تفوق ذلك جمالاً [...] إنه رائع وأنا على يقين من أن البورجوازى لن يفهم منه شيئاً وهذا أفضل !(٥٢) .

(٥٠) خطاب فلوبير إلى إدما روجيه دى چينيت فى ٣٠ أكتوبر ١٨٥٦ . Edma Roger des Genettes

(٥١) فلوبير خطاب إلى إدمون جونكور أول مايو ١٨٧٩ .

وكلما أكد الفنان ذاته بوصفه فناناً عن طريق تأكيده لاستقلاله الذاتي، فإنه يقوم بتشكيل «البورجوازي» الذي يدمجون فيه مع فلوبير «البورجوازي في القميص الفضفاض أو الأفرول (العامل) والبورجوازي في الردنجوت (بزة الاحتفالات) بوصفه «بليد الحس» أو «سوقيا» عاجزاً عن حب العمل الفني أو عن امتلاكه بالفعل أي رمزياً.

إنني أفهم بكلمة البورجوازي مرتدي (الأوفرول) (العامل) ومرتدي الردنجوت. فنحن الأدباء ونحن وحدنا الشعب (الأدباء هم الشعب الحقيقي) أو بعبارة أفضل نحن تراث الإنسانية»(٥٣) أو: «نعم إنهم يسبونني – ضع ذلك في الحسبان – فروايتي سالامبو أزعجت البورجوازيين أي كل الناس ..»(٥٤). فالبورجوازيون هم على وجه التقريب كل العالم، رجال البنوك والسماسرة وموثقو العقود والتجار وأصحاب الحوانيت والآخرون، وكل من لا يشكل جزءاً من الحلقة الحافلة بالأسرار ويكسب عيشه بطريقة عادية مملة(٥٥). وإذا كان الفنانون الخلص تدفعهم كراهيتهم «للبورجوازي» إلى إعلان تضامنهم مع أولئك الذين ترفضهم وحشية المصالح والأفكار المسبقة مثل البوهيمي والبهلوان والنبيل الذي لحقه الخراب والخادمة ذات القلب الكبير والعاهرة وكل منهم يمثل وجهاً رمزياً لعلاقة الفنان بالسوق، فإنهم يستطيعون أن يساقوا كذلك إلى أن يقتربوا من البورجوازي حينما يحسون أن البوهيمية تهددهم(٥٦).

إن الرعب من البورجوازي يقتات حتى داخل الكون الفني المصغر، وهو الأفق الأول لكل الصراعات الجمالية والسياسية بكراهية «الفنان البورجوازي. فهو بألوان نجاحه وذيوع صيته يظل دائماً على وجه التقريب رهين مذلته إزاء الجمهور أو السلطات، ويذكّر بإمكان مفتوح دائما أمام الفنان في أن يتاجر بالفن أو أن يجعل من نفسه منظماً ومعداً لمسرات أصحاب النفوذ، على طريقة أوكتاف فوييه وأصدقائه: «هناك شيء أكثر خطورة ألف مرة من البورجوازي، إنه الفنان البورجوازي، الذي خُلق لكي يضع نفسه بين الفنان والعبقرية – كما يقول بودلير في «الأشياء الجمالية النادرة»، والذي يحجب كل منهما عن الآخر». ولكن الفنانين الخلّص مسوقون أيضاً بواسطة مفهومهم شديد التطلب للجهد الفني أن يخصوا

(٥٣) فلوبير خطاب إلى جورج صاند مايو ١٨٦٧.

(٥٤) خطاب إلى إرنست فيدو ١٧ – ٨ – ١٨٦١.

(55) T. Gautier, Histoire du romantisme, citè par p. Lidsky. Les écrivains contre la Commune. Paris, Maspero 1970, p 20

جوتييه: تاريخ الرومانسية عن ليدسكي الكُتاب ضد الكوميونة.

(65) A. Cassagne, La Theorie de L'art pour L'art.., op. cit, p. 154 - 155

(٥٦) أ. كاساني نظرية الفن للفن مرجع سابق.

البروليتاريا الأدبية بازدراء من جانب المحترف، وهو أساس للتمثل الذى صنعته أذهانهم «للدهماء» . ويشجب الأخوان جونكور فى «اليوميات» «استبداد المقاهى والبوهيمية بالنسبة إلى كل العاملين بمعنى الكلمة»، ويقيمان تعارضاً بين فلوبير وكل عظماء البوهيمية» مثل ميرجيه لكى يبررا اعتقادهما أنه «ينبغى أن تكون رجلاً شريفاً وبورجوازياً محترماً لكى تكون صاحب موهبة» . أما بالنسبة إلى بودلير وفلوبير اللذين يدرجهما التصور السائد داخل المجال وخارج المجال رغم أنفيهما فى عداد «الواقعيين» فإنهما يعارضان الموجة ذات النزعة الإنسانية للقائلين بالفن الاجتماعى والواقعيين من أنصار اشتراكية برودون عن طريق صرامة أخلاقياتهما المهنية، التى حملتهما على رفض المطابقة بين الحرية والتسيب وعن طريق النزعة الأرستقراطية لأخلاقياتهما الشخصية التى تلهمهما الرعب ذاته من كل أشكال النزعة الفريسية (المراءاة والتظاهر) Pharisaïsme ، المحافظة أو التقدمية. وعلى سبيل المثال عندما كتب هوجو إليه قائلاً إنه لم «يقل قط بالفن للفن بل بالفن للتقدم» كتب بودلير فى خطاب له إلى أمه أن «البؤساء» كتاب أبله مثير للاشمئزاز» وأضاف إلى ازدرائه للكهنوت السياسى ازدراء للكاهن الرومانسى . وبعد فترة النضال الثورية عام ١٨٤٨ انضم إلى فلوبير فى ضياع الأوهام الذى يؤدى إلى رفض كل ولوج إلى العالم الاجتماعى وإلى إدانة دون تمييز لكل هؤلاء الذين يضحون فى سبيل نحلة أو عقيدة القضايا السامية، مثل جورج صاند البغيضة الدائمة عنده . وهو يتفق معه فى تلطيخ أنصار الكتلة الاجتماعية تلك المسافدة البشعة إذا استشهدنا فى حرية بخطاب من فلوبير إلى جورج صاند، بين «الحمل بلا دنس وقصاع طعام العمال»[٥٧] .

«لقد ابتلعت لتوى لامينيه Lamennais (اشتراكى خيالى كاثوليكى) وسان سيمون وأعدت قراءة برودون من أوله إلى آخره..) وهناك شىء بارز يربطهم جميعاً إنه كراهية الحرية وكراهية الثورة الفرنسية والفلسفة. إنهم جميعاً رجال طيبون ينتمون إلى القرون الوسطى، أذهان قد انغمرت فى الماضى . ويا لهم من أدعياء مغرمين بالجدال! كأنهم تلامذة دير النشوة أو صيارفة ضربهم هذيان الحمى. وإذا كانوا قد أخفقوا فى ثورة ٤٨ فذلك لأنهم خارج التيار التقليدى الكبير . فالاشتراكية هى أحد وجهى الماضى كما أن اليسوعية هى وجهه الآخر . إن الأستاذ العظيم لسان سيمون هو دى ميستر de Maistre (مؤيد للسلطة فى كل أشكالها السياسية والدينية وقائل بأن الاعتماد على عصمة البابا يكفل الخير والسلام) . ولم يقل أحد كل شىء عما أخذه برودون ولوى بلان عن لامينيه»[٥٨]؛ ويذكر المرء أن فلوبير فى

(٥٧) فلوبير خطاب إلى جورج صاند ١٩ سبتمبر ١٨٦٨ .
(٥٨) فلوبير خطاب إلى مدام روجيه دى جينيت صيف ١٨٦٤ .

التربية العاطفية جمع فى ازدرائه بين المحافظين المتمسكين بالنظام البورجوازى والمصلحين المولعين بأضغاث الأحلام . وقد كشف بودلير عن أنه أكثر جذرية من فلوبير وعلى الأخص فيما يتعلق بجورج صاند : تلك الدابة الغليظة الثرثارة : «إن لها فى الأفكار الأخلاقية نفس عمق الحكم [...] الذى يمتلكه البوابون والمحظيات»، وبما أنها «لاهوتية مكرسة للعاطفة» فإنها ستلغى الجحيم بواسطة صداقتها للجنس البشرى» . وكان متعوداً على استنكار «هرطقة التعليم» التى تريد أن يكون هدف الشعر «تعليم على نحو ما» كما أمسك بتلابيب ڤيو Veuillot بقسوة لأنه هاجم الفن للفن وقال عنه إنه نصير لمذهب المنفعة كأحد الديموقراطيين(٥٩) .

عالم اقتصادى معكوس

كان من آثار الثورة الرمزية التى حرر بها الفنانون أنفسهم من الطلب البورجوازى رافضين الاعتراف بأى سيد سوى فنهم، أن جعلت السوق تختفى. فما كانوا يستطيعون فى الواقع أن ينتصروا على «البورجوازى» فى الصراع من أجل السيطرة على اتجاه وعلى وظيفة النشاط الفنى دون أن يلغوه فى نفس الضربة باعتباره زبوناً محتملاً . وفى اللحظة التى يؤكدون أثناءها مع فلوبير «أن العمل الفنى لا يقدر بثمن، وليست له قيمة تجارية، ولا يستطيع أن يكون مربحاً» وأنه بلا ثمن أى غريب على المنطق المعتاد للاقتصاد المعتاد، اكتشفوا أنه فى واقع الأمر بلا أية قيمة تجارية، وليست له سوق . ويفرض علينا التباس عبارة فلوبير التى تقول الشيئين معاً مرة واحدة، أن نكتشف ذلك النوع من الآلية الشيطانية التى يخلق لها الفنانون مكانها، والتى يجدون أنفسهم واقعين فى شباكها، صانعين بأنفسهم الضرورة التى ستكون فضيلتهم لذلك سيظلون دائماً موضعاً للريبة فى أنهم يجعلون من الضرورة ميزة .

لقد أحس فلوبير كل الإحساس بمبدأ «الاقتصاد الجديد» حينما لا يخاطب المرء الجمهور يصبح من العدل ألا يدفع له الجمهور شيئاً . هذا هو الاقتصاد السياسى إلا أننى أعتقد أن عملاً فنياً جديراً بالتسمية وقد صنع كما يقضى الضمير هو شىء لا يقدر بثمن، وليست له قيمة تجارية ولا يستطيع أن يكون مربحاً . والنتيجة : إذا لم يكن للفنان مورد مالى فيجب أن يموت جوعاً ! وسنكتشف أن الفنان لأنه لم يعد يتلقى عطايا الوجهاء قد أصبح أكثر حرية وأكثر نبلاً . ولكن كل نبله الاجتماعى ينحصر فى أن يكون مساوياً لأحد البقالين فياله من تقدم!(٦٠) .

---

(59) C.Baudelaire, Lettre à Barbey, 9 juillet 1860, cité in CPichois, Éaudelaire, Études et temoignages, op. cit, p. 177 .

(٥٩) بودلير خطاب إلى باربى ٩ يولية ١٨٦٠ ورد فى كتاب بيشوا بودلير دراسات وشهادات مصدر سابق

(٦٠) فلوبير خطاب إلى جورج صاند ١٢ ديسمبر ١٨٧٢ .

«وكلما راعى الضمير فى عمله قل ما يجتنيه من ربح . وأنا أدافع عن تلك القاعدة ورأسى تحت المقصلة . نحن صناع أدوات الترف إلا أنه ما من أحد يبلغ من الثراء ما يكفى لكى يدفع لنا الثمن . وإذا أراد أحد أن يكسب مالاً من قلمه فعليه أن يكتب للصحافة أو يكتب مسلسلات أو أعمالاً مسرحية»[٦١] .

وتتبدى إحدى نقائض الفن الحديث بوصفه فناً خالصاً فى واقعة ملموسة : فبمقدار تزايد استقلال الإنتاج الثقافى نرى كذلك تزايد الفاصل الزمنى الضرورى لكى تصل الأعمال إلى أن تفرض على الجمهور (وذلك ضد النقاد فى معظم الوقت) معايير إدراكها الخاصة التى تأتى بها معها . وهذه الفجوة الزمنية بين العرض والطلب تميل نحو أن تصير سمة مميزة بنيوية لمجال الإنتاج المحدود : ففى هذا العالم الاقتصادى المعادى فى حقيقته للاقتصاد - الذى ينشأ عند القطب الخاضع اقتصادياً للسيطرة، ولكنه المسيطر رمزياً فى المجال الأدبى، عند بودلير والبارناسيين (الذين كانوا رد فعل على الذاتية الرومانسية ودعاة للموضوعية ورفض الطابع الشخصى وأنصاراً لدعوة الفن للفن تيوفيل جوتييه ولاكونت دى ليل ودى بانفيل) ، وعند فلوبير فى الرواية (على الرغم من النجاح الفاضح المبنى على سوء الفهم لمدام بوفارى) كان المنتجون يستطيعون ألا يكون لهم زبائن، على الأقل فى الزمن القصير، إلا بين منافسيهم (وعلى هذا النحو فقد أغلقت المجلات الكبيرة أبوابها أمام الكتاب الشبان أثناء الامبراطورية ومع فرض الرقابة وشهدنا وفرة فى المجلات الصغيرة وهى فى الأغلب ذات عمر قصير، تستمد قراء ها على وجه الخصوص من بين الكتاب المتعاونين وأصدقائهم) . وكان عليهم إذن أن يتقبلوا كل عواقب أنهم لا يستطيعون الاعتماد إلا على مكافأة مؤجلة بالضرورة، باختلاف واضح مع «الفنانين البورجوازيين» المكفول لهم زبائن فوريون أو مع المنتجين المرتزقة للأدب التجارى مثل مؤلفى مسرحيات الفودڤيل (المهازل الخفيفة ذات الفواصل الموسيقية) أو الروايات الشعبية، الذين يستطيعون استخلاص دخول كبيرة من إنتاجهم مع الحصول لأنفسهم على هالة شهرة الكاتب الاجتماعى أو حتى الاشتراكى مثل أوجين سو .

لقد كان أوجين سو بلا جدال من أوائل - إن لم يكن أول - الذين حاولوا على نحو يتسم بعدم الوعى أكثر من اتسامه بالوعى - أن يلتصقوا بالنجاح الجماهيرى «الشعبى»

---

(٦١) فلوبير خطاب إلى الكونت رينيه دى ماريكور ٤ يناير ١٨٦٧ . تفسير العلاقة الملتبسة التى يقيمها أنصار الفن للفن مع الجمهور البورجوازى والمؤلفين الذى ارتضوا خدمته تفسيراً جزئياً أنه باستثناء بوييه Bouillet وتيودور دى بانفيل قد عرفوا اخفاقات مدوية فى المسرح مقل فلوتير والأخوين جونكور أو قد احتفظوا لعدد من الكراسات والسيناريوهات فى صناديقها مثل جوتييه وبودلير .

بابتعاثهم فلسفة اشتراكية مبهمة . وكان للاهتمام غير المعتاد الذى استثاروه بتطبيقهم أساليب الرواية التاريخية على تصوير الطبقات المقهورة وبتقديمهم بهذه الطريقة إلى المشتركين البورجوازيين فى جريدة «الدستورى» شكلاً مجدداً من نزعة الغرائب، وجه عكس تمثل فى الإتهامات باللا أخلاقية والنيل من الذوق السليم التى وجهت إليهم فى الكثير من الأحوال . وقد سمحت «الاشتراكية» كما سمحت الواقعية عند شانفلورى بتأسيس «رواية عادات السلوك «باعتبارها حزباً جمالياً وسياسياً فى آن معاً، وهذا ما دفع يوجين سو إذا صدقنا شانفليرى لأن يقرأه البورجوازيون بصفته روائياً أخلاقياً» .

ولكن بعض الكتاب مثل «لوكنت دى ليل» ذهبوا إلى حد أن يروا فى النجاح الفورى علامة على هبوط المستوى الفكرى وليست الهيبة الشبيهة بهيبة المسيح المحيطة «بالفنان الرجيم» المضحى به فى هذا العالم ليبعث ممجداً فى عالم آخر، إلا تجلياً فى شكل مثالى أو فى إيديولوجية مهنية للتناقض النوعى لعالم الإنتاج الذى يهدف الفنان الخالص إلى إنشائه. وهذا يتحقق فى واقع الأمر داخل عالم اقتصادى معكوس : فلن يستطيع الفنان الانتصار على الأرضية الرمزية إلا بأن يخسر على الأرضية الاقتصادية (على الأقل فى المدى القصير)، وبالعكس (على الأقل فى المدى الطويل) .

وهذا الاقتصاد القائم على المفارقةهو الذى يضفى بطريقة متناقضة جداً على ضروب الملكية الاقتصادية الموروثة كل ثقلها، وخاصة على المورد الثابت وهو شرط مواصلة البقاء فى غياب السوق . وفى ألفاظ أكثر عموماً، وضد التمثل الميكانيكى لتأثير المحددات الاجتماعية، الذى يقبله فى معظم الأحوال التاريخ الاجتماعى أوعلم اجتماع الفن والأدب تعتمد الآثار المحتملة لأنواع الملكية المرتبطة بالعناصر الاجتماعية الفاعلة سواء فى الحالة التى اتخذت طابعاً موضوعياً مثل رأس المال الاقتصادى والدخل أو فى الحالة غير المجسدة مثل الاستعدادات المشكلة للتطبع habitus على حالة مجال الإنتاج. أو بعبارة أخرى إن الاستعددات ذاتها تستطيع أن تؤدى إلى اتخاذ مواقف شديدة الاختلاف أى متعارضة على الصعيد السياسى أو الدينى مثلاً حسب أوضاع المجال (وقد يحدث هذا أحياناً فى نطاق حياة شخص واحد كما تشهد على ذلك «التحولات» المتعددة الأخلاقية والسياسية التى سمحت أحداث الأربعينات والثمانينات بملاحظتها) .

وذلك يشجب الميل إلى جعل الأصل الاجتماعى مبدأ تفسيرياً مستقلاً وعابراً للمراحل التاريخية على طريقة هؤلاء – على سبيل المثال الذين يقيمون تعارضاً كلياً بين الكتاب من السادة والكتاب من العامة. وإذا كان ينبغى دائماً مناهضة الميل نحو اختزال التفسير بواسطة العلاقة **بين تطبع ومجال** إلى تفسير مباشر وميكانيكى بواسطة «الأصل الاجتماعى» فذلك لأن ذلك الشكل من الفكر التبسيطى يلقى تشجعياً من جانب عادات

المجادلة المعتادة التى تستخدم استخداماً ضخماً شتائم الأنساب» «ابن البورجوازى!» ومن جانب إجراءات البحث النمطية سواء ذات الموضوع المفرد (الإنسان والعمل) أو الإحصائية.

كان «الوارثون» كما هى الحال فى التربية العاطفية يحرزون ميزة حاسمة حينما يتعلق الأمر بالفن الخالص : فرأس المال الاقتصادى الموروث الذى يحرر من قسر الطلب المباشر وإلحاحه (المرتبطين بالصحافة على سبيل المثال واللذين أرهقا تيوفيل جوتييه على سبيل المثال) ، والذى يتيح إمكاناً «للصمود» فى غياب السوق هو من أهم العوامل فى النجاح التفاضلى لمشروعات الطليعة ولاستثماراتها ذات الأموال الضائعة، أو التى تتطلب مدى طويلاً جداً : لقد كان تيوفيل جوتييه يقول لفييدو «إن فلوبير كان أكثر توقداً فى الذهن منا، [...] لقد كان له من الذكاء قدر جعله يأتى إلى الدنيا ومعه إرث ما، وهو شىء لا يستغنى عنه إطلاقاً أحد يريد أن يمارس الفن» . ولم يكن فلوبير هو الذى قام بتكذيبه، فهو الذى كتب إلى فييدو عند وفاة «تيو الطيب» (جوتييه) يحثه على أن يتخذ من الاستغلال الذى كان الراحل موضوعاً له أساساً لسيرة شخصية تعتبر «انتقاما». فليس هناك تصوير أفضل لوضع «العامل الأدبى» الذى عاشه جوتييه مضطراً منذ عام ١٨٣٧ لأن يكتب كل أسبوع تعليقاته المسرحية لصحيفة «لابريس» من المنازعات التى وضعته فى خصومة مع إميل دى جيراردان مدير هذه الجريدة وخاصة بمناسبة رحلته إلى أسبانيا، أو ما كتبه مكسيم دى كامب فى موضوع رحلته إلى الشرق «كانت تحسب كل محطة بواسطة عدد صفحات المقالة التى كان يرسلها إلى جريدته : وكان يقيّم الكيلومترات بعدد السطور التى كلفته كتابتها[٦٢] .

فما تزال النقود (الموروثة) هى الضامنة للحرية إزاء النقود . ويرجع ذلك إلى أن الثروة بتقديمها دعامات وضمانات وشبكات حماية تضفى الجسارة التى تبتسم لها الثروة وينطبق ذلك على شئون الفن أكثر من أى شىء آخر خارجه . فهى تجنب الكتاب الخلص التسويات التى يعرضهم لها غياب الموارد، كما يشهد عليها المعاش الشهير للاكونت دى ليل أو مساعى فلوبير لصالح صديقه بوييه الأقل ثراء : والآن بالنسبة إلى مسألة المعيشة، أعدك أن السيدة ستر ولان Stroehlin ستستطيع بكل تأكيد أن تطلب لك من الامبراطور شخصياً المكان الذى تريده، فاسترق النظر إلى أحد الأماكن من الآن إلى ثلاثة أسابيع، وفتش عنه . واستحضر خلسة أوضاع خدمة والدك وسنرى . ومن الممكن طلب راتب أو معاش ولكن سيتعين عليك أن

---

(62) M. Du Camp. Théophile Gautier, Paris, Hachette, 1895 p. 120

دى كامب ، تيوفيل جوتييه . وقد استشهد بها شاپيرا M. C Schapira وكذلك الرحلة الأسبانية لتيوفيل جوتييه فى الكتاب الذى نشره ر . بلليه R. Bellet : المغامرة فى الأدب الشعبى للقرن التاسع عشر Littérature populaire وبخصوص العلاقة بين جوتييه وجيراردان انظر على الأخص الصحفات من ٢٢ إلى ٢٥.

تدفع مقابل ذلك من نقود مهنتك أى ستدفع مقطوعات غنائية وقصائد زفاف.. الخ..لا ، لا»[٦٣] .

ولكن فلوبير كان بلا شك مبرراً فى أن يُحنقه ذلك «المنشار المريح» (أنت سعيد باستطاعتك العمل دون أن تضغط على نفسك بفضل دخلك) ، الذى قذفه أخدانه على رأسه» وحتى إذا لم يخالجه الشك فى أن الحرية الموضوعية إزاء السلطات السياسية وأصحاب النفوذ التى يضمنها الدخل تلائم الحرية الذاتية، فيبقى أنها ليست شرطاً ضرورياً، وبدرجة أقل شرطاً كافياً للاستقلال، أو لعدم الاكتراث تجاه ضروب الإغواء الدنيوية حتى أكثرها خصوصية مثل مدائح النقد وضروب النجاح الأدبية التى تستطيع وحدها أن تضمن الاستثمار دون تجزئة فى مشروع فكرى حقيقى : «النجاح والزمان والمال والمطبعة قد أقصيت جميعاً إلى قاع فكرى فى آفاق شديدة الإبهام وغير مكترثة تماماً. ويبدو لى كل ذلك شديد البلاهة وغير جدير (وأناأكرر غير جدير) بأن يحرك عقلك. ويدهشنى نفاد الصبر عند الأدباء إزاء أن يروا أعمالهم مطبوعة ومعروضة على المسرح ومنتشرة وممجدة باعتباره بلاهة ويبدو لى أن لذلك علاقة برسالتهم مثل علاقة لعبة الدومينو (الضامة) أو السياسة. ويستطيع الجميع أن يحذوا حذوى . العمل أيضاً على نحو أبطأ وأفضل .

وينبغى فقط التخلص من بعض المتع وحرمان النفس من بعض اللذة . فأنا لست من أهل الفضيلة والصلاح ولكننى متسق: وعلى الرغم من أن لى حاجات ضخمة (لا أقول عنهاكلمة) فأفضل لى أن أعمل مشرفاً فى كلية من أن أكتب بضعة سطور من أجل المال[٦٤] .

وربما أمكن الإمساك هنا لدى الذين يدعون إلى ذلك بمعيار لا يقبل المنازعة لقيمة كل إنتاج فنى، وبقدر أوسع كل إنتاج فكرى، أى الاستثمار فى العمل الذى يمكن قياس قدره بما يكلف من جهد ومن تضحيات متعددة الأشكال وبالتالى من وقت ومايقترن بالاستقلال إزاء كل القوى والكوابح التى تمارس تأثيرها من خارج المجال، أوفى أسوأ الأحوال من داخله مثل إغواء الدنيا أو ضغوط الانقياد الأخلاقى أو المنطقى ويشمل ذلك على سبيل المثال الإشكاليات الإجبارية والمواضيع المفروضة وأشكال التعبير المتفق عليها .. الخ .

مواقع واستعدادات

لن نستطيع العودة إلى العناصر الفاعلة المفردة وإلى الصفات الشخصية المختلفة التى تؤهلهم مسبقاً إلى هذا الحد أو ذاك إلا حينما نقوم بتشخيص المواقع المحددة لهذه العناصر

(٦٣) فلوبير خطاب إلى لوى بوييه ٣٠ سبتمبر ١٨٥٥ ، وهذا الخطاب مناسبة للتحقق مرة إضافية من أهمية رأس المال الاجتماعى لفلوبير. فالسيدة سترولان صديقة حميمة لوالدة فلوبير وجارتها فى روان كانت تلقى الحظوة لدى السلطات الإمبراطورية . وكان بوييه خلافاً لفلوبير يبدو محروماً بالكامل من رأس المال الاجتماعى، ويقترن بذلك غالباً الحرمان من الاستعدادات التى تمكنه من الحصول عليه (كما لامه فلوبير مراراً بسبب ذلك) .

(٦٤) فلوبير خطاب إلى أرنست فيدو ١٥ مايو ١٨٥٩

ذات الإعداد المسبق لتحقيق الإمكانات الماثلة فى هذه المواقع . ويلفت النظر أن جملة أنصار «الفن للفن» شديدى التقارب موضوعياً بواسطة مواقفهم السياسية والجمالية(٦٥) كانوا مرتبطين بعلاقات التقدير المتبادل وأحياناً بعلاقات صداقة وكانوا أيضاً شديدى التقارب بواسطة مسارهم الاجتماعى دون أن يشكلوا مجموعة بمعنى الكلمة (كما كانت الحال بين أنصار الفن الاجتماعى أو الفن البورجوازى) .

ومن ثم فقد كان فلوبير فرومنتان من أبناء أطباء كبار فى الأقاليم، كما كان فوييه ابناً لطبيب ولكن من مرتبة أقل علواً (ومات شاباً)، وكان بودلير ابناً لرئيس مكتب فى مجلس الأعيان أراد أيضاً أن يكون رساماً، وصهراً لجنرال، ولوكونت دى ليل ابناً لصاحب مزرعة فى لارنيون على حين كان ڤلييه دى ليل آدم منحدراً من عائلة نبيلة شديدة العراقة، وتيودور دى بانڤيل وباربى دى أورڤيي والإخوان جونكور من عائلات تنتمى إلى صغار النبلاء المحليين . وقد لاحظا كتاب السير الشخصية لكثيرين منهم أن آباءهم «كانوا يريدون لهم مركزاً اجتماعياً رفيعاً» – وهذا يفسر دون شك أنهم جميعاً على وجه التقريب شرعوا فى دراسة القانون أومارسوا العمل القانونى (مثل فريدريك فى التربية العاطفية)، وتلك كانت حالة فلوبير وبانڤيل وباربى دى أورفيى وبودلير وفرومنتان .

وتشترك البورجوازية صاحبة الموهبة والنبالة ذات التقاليد فى تفضيل الاستعدادات الأرستقراطية التى تدفع هؤلاء الكتاب إلى أن يشعروا أنهم يقفون على مسافة بعيدة متساوية من التشدق الديماجوجى لأنصار الفن الاجتماعى، الذين يطابقون بينهم وبين عوام الصحفيين البوهيميين(٦٦)، ومن ضروب التسلية السهلة (للفنانين البورجوازيين) المنحدرين فى معظمهم من بورجوازية الأعمال، والذين لا يزيدون عن أن يكونوا باعة يدنسون المعبد، كما أنهم أساتذة قدامى فى فن استرجاع قيم التقليد الرومانسى العظيم بعد تحويلها إلى كاريكاتير .

إن الكتاب المنحدرين من مواقع وسطية داخل مجال السلطة (مثل أبناء الأطباء أو أعضاء المهن العقلية التى أطلقت عليهم لغة زمنهم اسم «الكفاءات») بما أنهم مزودون برأس المال الاقتصادى ورأس المال الثقافى بقدر متساو يبدون معدين مسبقاً لأن يشغلوا موقعاً مماثلاً فى المجال الأدبى . وهكذا يناظر التوجه المزدوج لاستثمارات أشيل كليوفاس Achille Cléophas والد فلوبير الذى توزع اهتمامه بين تربية الأولاد والملكية العقارية عدم

---

(٦٥) عن طريق تأثير إعادة التجميع على أساس موضوع التناول وحده قدم العمل الرائع لألبير كاسانى برهاناً دامغاً : فمن المستطاع على سبيل المثال قراءة الأحكام على الاقتراع الشامل أو بقلم الشعب، فى كتاب نظرية الفن للفن، مرجع سابق ص ١٩٥ – ١٩٨ A. Cassagne, La Théorie de l'art pour l'art, op. cit., p. 195 - 891

(٦٦) وهكذا نجد الأخوين جونكور اللذين أبرزا مطولاً تناقضات الفنان الحديث E.et J. de Goncourt, Charles Demailly, Paris, Fasquelle 1913, p. 164 - 171 يمثلان البوهيميين باعتبارهم نوعاً من البروليتاريا الأدبية التى «قد فرضت عليها الفاقة بواسطة انخفاض المرتبات الأدبية.. فقدمت للجريدة الصغيرة ما يشبه جيشاثوريا فى العراء سىء التغذية حافيا مستعدا دائماً ليبدأ الحرب ضد الأرستقراطية الأدبية» (نفس المصدر ص ٢٤ – ٢٥) .

تحدد وافتقاد عزيمة جوستاف الشاب، مواجهاً بحيرة الاختيار بين مسارات للمستقبل متعادلة الاحتمال : «وتظل باقية أمامى تلك المسارات الكبرى، الطرق الممهدة دوماً، والمظاهر التى يتعين بيعها، والأماكن وآلاف الحفر التى يسدها المرء مع البلهاء، وسأكون إذا سدادة فراغ فى المجتمع ، علىَّ أن أملأ مكانى . سأكون رجلاً أميناً مرتباً مزوداً بكل الصفات الأخرى إذا أحببت، سأكون مثل أى إنسان آخر، سأكون كما ينبغى مثل الجميع، محامياً أو طبيباً أو نائب محافظ أو موثق عقود، أو وكيل نيابة أو قاضياً من القضاه، غباوة مثل سائر الغباوات، رجل مجتمع أو رجل عزلة وهو ما سيكون أكثر بلاهة(٦٧) .

إن قارىء «*أبله العائلة*» (كتاب سارتر عن فلوبير)، تكون دهشته أقل حينما تتخذ الاعتبارات *الطقسية* التى وردت فى خطاب والد فلوبير إليه والتى لا تخلو من ادعاءات ثقافية حول فضائل السفر نغمة فلوبيرية : «لابد أن تريح من رحلتك وتتذكر صديقك مونتينى Mon-taigne (١٥٣٣ – ١٥٩٢) مؤلف كتاب المقالات) الذى رأى أن المرء يسافر لكى يروى أساساً عن طبائع الأمم وطرائقهم ولكى «نضرب دماغنا بدماغ آخر ونصقلها به». عليك أن تنظر وتلاحظ وتأخذ مذكرات ولا تسافر كبقال ولا كمندوب تجارى متجول»(٦٨) . ويدفعنا هذا البرنامج لرحة أدبية على غرار تلك التى كثيراً ماقام بها كتاب الفن للفن، كما يدفعنا شكل الإشارات نفسه إلى مونتنى (صديقك) الذى يجعلنا نفترض أن جوستاف كان يشارك والده ذوقه الأدبى فى الشك . (كان مونتنى متميزاً بنزعة الشك) كما يقترح سارتر فى أن «المهنة» الأدبية لفلوبير يمكن أن تجد أصلها فى «*اللعنة الأبوية*» وفى العلاقة منكودة الحظ بالأخ الأكبر الأكثر تألقاً فى الدراسة والأكثرتطابقاً مع الصورة الأبوية للنجاح(٦٩). وهى تشهد فى كل حالة على أن ميول جوستاف الشاب لقيت تفهماً وتعاطفاً من جانب الدكتور فلوبير الذى

---

(٦٧) فلوبير خطاب إلى أرنست شيفالييه ٢٣ يولية ١٨٣٩ وكذلك خطاب إلى جورجو دوجازو "Gourgaud - Dugazon" ٢٢ يناير ١٨٤٢

(٦٨) خطاب أ . شيل كليوڤاس إلى ولده جوستاف فلوبير ٢٩ أغسطس ١٨٤٠ ومن أمثلة الداعبات المعادية للتقعر عند جوستاف الحديث السن جداً «سأرد على خطابك وكما يقول بعض المهرجين سأمتشق القلم لكى أكتب إليك (فلوبير خطاب إلى أرنست شيفا لييه ٢٨ سبتمبر ١٨٣٤ .

(٦٩) فى الحقيقة يبدو أن فلوبير كان بالأحرى تلميذاً مجتهداً (دون أن يكون لامعاً مثل بوييه) ويمكن أن يكون قد تميز على الخصوص بتجربة شديدة المرارة فى سنوات المدرسة الداخلية (طالب داخلى من ١٨٣٢ إلى ١٨٣٨ ثم طالب خارجى وقد ترك الكلية عام ١٨٣٩ فى أعقاب تمرد كان هو على رأسه : «ومنذ اثنتى عشر سنة وضعونى فى كلية (مدرسة) وهناك عشت العالم مختصراً، عشت آثامه المصغرة وبذوره المثيرة للسخرية، وأهواءه التافهة، وجماعاته الصغيرة، وفظاظته الصغيرة وعشت هناك انتصار القوة، الرمز الغامض لقدرة الله (فلوبير أعمال الشباب) لقد ذهبت إلى الكلية (المدرسة) منذ أن كان عمرى عشر سنوات وقد أصبت هناك فى وقت مبكر بنفور عميق من البشر . فهناك جور الجمهور نفسه، وطغيان الأفكار المسبقة نفسها وطغيان القوة والأنانية نفسها» (فلوبير «مذكرات مجنون» أعمال الشباب، الجزء الأول ص ٤٩٠ كما استشهد بها برونو J,. Braneau فى البدايات الأدبية لجوستاف فلوبير op. Cit les . Débuts littéraires de Gustave Flaubert

إذا اعتمدنا فى ذلك على هذا الخطاب بين مؤشرات أخرى على تكرار الإشارات إلى الشعراء فى رسالته الطبية – لم يكن بلا شك غافلاً عن مكانة المشروع الأدبى .

ولكن ليس ذلك كل شىء، ونستطيع – مع المخاطرة بدفع البحث عن شروح أكثر مما ينبغى عن طريق إعادة تفسير تحليل سارتر، إبراز التماثل الذى ينشأ بين علاقة الفنان بوصفه قريباً فقيرا للبورجوازى أو الفنان البورجوازى» وعلاقة فلوبير بشقيقه الأكبر المعهود إليه وفقاً لترتيب ميلاده أن يخلد خط النسب البورجوازى عن طريق انتهاج المستقبل المجيد الذى كان يجب على جوستاف أيضاً انتهاجه[70]، وتقديم فرض مؤداه أن تراكب المحددات الزائدة عن الحاجة استطاعت أن تحث فلوبير على البحث عن موقع الكاتب وعن إنتاجه، وهو الكاتب الخالص، وعلى أن يمارس بطريقة حادة على وجه الخصوص التناقضات اللصيقة بهذا الموقع، حيث تصل إلى أعلى درجات كثافتها .

وجهة نظر فلوبير

وعند هذه النقطة يشخص التحليل على نحو يتعلق بالنوع عامة الموقع الذى يشغله فلوبير بين آخرين، وهو موقع لا يستوعب إلا بطريقة جزئية جداً خصوصية فلوبير بسبب عدم دخوله إلى المنطق النوعى لأعماله ذاتها، محاطاً به فى نشوئه الفنى الخاص . ومن المعتقد أن فلوبير يصبح مفهوماً عندما تساءل بعد أن أخذ على نقاد زمانه أنهم لم يزيدوا شيئاً عندما استبدلوا بالنقد البلاغى التقليدى اللغوى بطريقة لاهارب La Harpe (١٧٣٩ – ١٨٠٣ ناقد كلاسيكى) نقداً تاريخياً بطريقة سانت بيف أوتين : «أين تجدون نقداً ينشغل بالعمل فى ذاته على نحو مكثف؟ إنهم يحللون بدقة شديدة الوسط الذى أنتج فيه والأسباب التى أدت إليه، ولكن ماذا عن الطابع الشعرى غير الواعى، من أين ينشأ، ماذا عن تكوينه وعن أسلوبه، ووجهة نظر المؤلف؟ لن نجد شيئاً إطلاقاً»[71] .

وللرد على التحدى ينبغى حين نأخذ فلوبير بحرفية كلامه أن نعيد بناء وجهة النظر الفنية التى تتحدد انطلاقاً منها «شعريته غير الواعية» والتى تصير باعتبارها رؤية متخذة انطلاقاً من نقطة معينة فى الحيز الفنى، سمته المميزة . وبدقة أكبر ينبغى إعادة بناء حيز المواقف الفنية الفعلية والممكنة الذى يبنى فى العلاقة به مشروعه الفنى، والذى يمكن أن يفترض أنه مثيل أو نظير لحيز المواقع فى مجال الإنتاج نفسه عندما نستحضره بهذه الغلظة . وإن بناء

---

(٧٠) كان بودلير يختلف عن فلوبير ، فوالد بودلير كان موظفاً مثقفاً (وكان يمارس الرسم) وانحدر من أسرة من القضاة ومات حينما كان بودلير طفلاً، كما كان زوج أمه الجنرال أوبيك يزاول مهنة لامعة، لذلك كانت علاقة بودلير بعائلته علاقة حافلة بالصراع، فالعائلة فى معارضتها لمطامحه الأدبية وفى فرضها عليه وصايتها المتبصرة بالأمور طبعت كل حياته بوصمة المستبعدين وقد لاحظ بيشوا وزيجليه أن الإسراف كان بالنسبة إليه طريقة لنبذ العائلة التى نبذته وذلك برفض الحدود التى فرضتها على إنفاقه . وتلك القطيعة مع العائلة وخاصة مع أمه التى كان يتحملها ويستعيدها فى آن معاً هى دون شك مبدأ العلاقة المأساوية بالعالم الاجتماعى علاقة المستبعد المنبوذ المجبر على أن يستبعد وينبذ، فى قطيعة دائمة بل وبواسطة تلك القطيعة، الذين نبذوه .

(٧١) خطاب إلى جورج صاند ٢ فبراير ١٨٦٩ .

وجهة أو نقطة نظر المؤلف بهذه الطريقة بمثابة الوقوف فى المكان الصحيح ، ولكن بواسطة مسار متعارض مع التقمص والإسقاط الذى تمرس به «النقد الإبداعى» .

وعلى ما فى ذلك من مفارقة لن نستطيع أن نضمن لأنفسنا بعض فرص المشاركة فى القصد الذاتى للمؤلف (أو، إذا شئت، فيما أسميته من قبل مشروعه الإبداعى) إلا بشرط إنجاز عمل طويل فى طريق التجسيد الموضوعى للمشروع، وهو أمر ضرورى لإعادة بناء عالم المواقع الذى يستقر فيه حيث يتحدد ما الذى يريد الفنان صنعه. وبعبارة أخرى ليس من المستطاع إتخاذ وجهة نظر المؤلف (أو أى عنصر فاعل آخر)، وفهمها - وإن يكن فهماً يختلف جداً عن الفهم الذى يحوزه فى الواقع ذلك الذى يشغل بالفعل تلك النقطة موضوع الدراسة - إلا بشرط إستعادة الإمساك بموقع المؤلف داخل حيز المواقع المكونة للمجال الأدبى : فهذا الموقع هو - على أساس التماثل البنيوى بين الحيزين - بمثابة أساس «الاختيار»، الذى يمارسه المؤلف فى حيز المواقف الفنية المحددة (شأن المضمون والشكل)، عن طريق الاختلافات التى تفصلها وتوحدها .

وحينما شرع فلوبير فى كتابة «مدام بوفارى» أو «التربية العاطفية» كان قد وضع نفسه على نحو إيجابى بواسطة خيارات تتضمن قدراً من الرفض فى حيز الممكنات المفتوحة أمامه . ويعنى فهم هذه الخيارات فهم الدلالة التفاضلية التى تميزها داخل عالم خيارات متفاوت التركيب، وفهم العلاقة القابلة للتعقل التى توحّد هذه المعانى التفاضلية بالاختلاف بين المؤلف صاحب هذه الخيارات والمؤلفين أصحاب الخيارات المختلفة . ولكى نقدم فكرة أكثر تعينا لهذا البرنامج يمكن أن نستشهد بخطاب مرسل إلى فلوبير فى ٧ فبراير ١٨٨٠ يحاول فيه بول اليكسيس Alexis تبرير المقدمة التى كتبها لمجموعة من قصصه : «إذا قام كل مؤلف بالمثل بالنسبة إلى كل عمل من أعماله، وفعل ذلك بكل إخلاص وسذاجة حتى إذا كان أكبر إصبع قد اخترق عينه فإنه سيقدم للناقد وللتاريخ الأدبى منجماً ثميناً من المعلومات ! ولنأخذ مثالاً : فهذه الإفادة على رأس مدام بوفارى : «إن الضجر الذى تسببه لى الكتابة الرديئة لشانفلورى وللواقعيين المزعومين لم يكن بلا تأثير فى إنتاج هذا العمل إمضاء جوستاف فلوبير». أى ضوء سيسلطه ذلك على التاريخ الأدبى للنصف الثانى من القرن التاسع عشر وأى بلاهات سيوفرها على أساتذة بلاغة المستقبل»[٧٢] . ولغياب ماهو

(٧٢) خطاب من بول اليكسيس ورد فى كتاب جوستاف فلوبير وأصدقائه بقلم أ . البالات A Albalat, Flaubert et « A ses amies Paris, Plon 1927) ويقدم المخطط المعنون «البومة الفلسفية» «ملاحظات على تكوين وتحرير جريدة» فكرة عما كانت إجابة بودلير عام ١٨٥١ : لقد كان أكثر وضوحاً فى نواحى رفضه منه فى نواحى قبوله، وعبر عن فزعه من الأدب التجارى (بلانش وجانان، وأ. ديما ، وسو وفيفال - شارل بودلير الأعمال الكاملة وفى مقال الأعمال الدرامية والروائية الأمينة» يضيف بونسار وأوچييه والكلاسيكيين الجدد) كما عبر عن تقديره لأدب أنماط السلوك الواقعية (أورلياك) واحترامه للكتاب الشرعيين (جوتييه وسانت بيف) ولكنه فى هذه اللحظة كشف عن أنه ما يزال معادياً لنزعة الفن للفن وكان ذلك دون شك بتأثير بوهيمية ما قبل ثورة ١٨٤٨ ويسجل النص المعنون» عن بعض الأفكار المسبقة المعاصرة» على الرغم من أنه مكتوب فى نفس الفترة قطيعته مع المثل العليا لثورة ١٨٤٨ ومع المثالية الرومانسية (هوجو ولامينيه) وفى ١٨٥٥ أكد قطيعته مع الواقعية فى مقال عن وضع الواقعية الراهن .

متاح من الإجابات .. المخلصة الساذجة» عن استبيان نسقى حول مجمل معالم الطريق وعلامات الإرشاد والتمييز بالمغايرة التى يتحدد بالنسبة إليها المشروع الإبداعى، والتى لا تدل دون شك كما يقول بول الكسيس نفسه إلا على جزء ضئيل مما يعانيه المؤلف من أنواع الجذب والنفور، لن يبقى إلا الاعتماد على التصريحات التلقائية أى التى تكون فى الأغلب جزئية ومفتقرة إلى الدقة، أو على مؤشرات غير مباشرة من أجل محاولة إعادة بناء فى آن معاً للجزء الواعى وللجزء غير الواعى فى توجيه اختيار الكاتب .

إن تراتب الأنواع وداخلها تراتب الشرعية النسبية للأساليب والمؤلفين بُعد أساسى من حيز الممكنات . وعلى الرغم من أن هذا التراتب هو فى كل لحظة رهان لصراعات متعددة إلا أنه يقدم نفسه بوصفه معطى يجب أخذه فى الحسبان وإن يكن ذلك من أجل معارضته وتحويله. وحينما اختار فلوبير أن يكتب روايات كان قد عرض نفسه للاشتراك انطلاقاً من وضع يتسم بالدونية مرتبط بالانتماء إلى نوع أدبى أصغر قدراً . وفى الواقع كانت الرواية تستقبل باعتبارها نوعاً أدنى مرتبة، أو بالأحرى لكى نقول مع بودلير باعتبارها «نوعاً عامياً دنىء النسب»، «نوعاً هجيناً زائفاً»(٧٣)، على الرغم من المكانة المعترف بها لبلزاك الذى لم يرق له قط من جهة أن يعرف أعماله باعتبارها روايات (فهو لم يستخدم قط هذا اللفظ، ما لم يكن للإشارة إلى النوع الفرعى التاريخى على غرار كتابات والتر سكوت أو عمل فلسفى خيالى له مثل رواية «جلد الأحزان») . وقد اجتمعت الأكاديمية الفرنسية التى ظلت مرتابة فى النوع الروائى متأخرة عام ١٨٦٣ لتتويج روائى – هو أكتاف فييه(٧٤). وكانت مقدمة جيرمينى لاسيرتو Germinie Lacerteux وهى بيان أدبى للدفاع عن الرواية الواقعية ماتزال تأخذ على عاتقها المطالبة للرواية «بالحرف الكبير» بمكانة الشكل الكبير الجاد» .

ولكن فلوبير قد أسهم من خلال ما استثمره فى هذا الخيار – أى من خلال تعريف معدّل للرواية يتضمن رفضاً للمستوى الممنوح لها فى تراتب الأنواع – فى تحويل الرواية وفى تحويل التمثل الاجتماعى للنوع وخاصة بين أقرانه – كل الروائيين ذوى الطموح وخاصة أنصار النزعة الطبيعية الذين عاملوه باعتباره زعيم المدرسة. وقد سمح له الاعتراف الذى أحرزه – لدى الكتاب والنقاد المعترف بمكانتهم بأن يلقى اعترافاً داخل عالم الصالونات

---

(٧٣) إن لم ترتق رواية عادات السلوك بواسطة الذوق الرفيع الطبيعى للمؤلف فإنها تغامر بأن تكون مسطحة بل حتى .. عديمة الجدوى تماماً . وإذا كان بلزاك قد صنع من هذا النوع الوضيع شيئاً مثيراً للإعجاب متفرداً دائماً ورائعاً فى الأغلب فذلك لأنه ألقى فيه بكل وجوده (الأعمال الكاملة لبودلير الجزء ٢ ص ١٢١) وبإيجاز فإنه يذهب إلى أن هذا النوع الهجين الذى لا تعرف لنطاقه حدود يجب انقاذه عن طريق موهبة خاصة مثل موهبة «الكلام الجميل»

(٧٤) ب . مارتينو «الرواية الواقعية أثناء الامبراطورية الثانية، مصدر سابق ص ٩٨. وفى نقد ساحق لخطاب ألقاه موسيه فى الأكاديمية انتقد فلوبير تراتب الأنواع وإذعان موسيه له (فلوبير خطاب إلى لويز كوليه ٢٠ مايو ١٨٥٢) .

(74) P. Martino, Le Roman réaliste sous le second Empire, op. cit P.9

الذى كان مستبعداً أمنه كما رأينا الروائيون «الواقعيون» بل والممثلون الأكثر بروزاً للنوع الأدبى السائد رسمياً وهم الشعراء البارناسيون. وأن يفرض فيما هو أبعد من المجال الثقافى بمعنى الكلمة احترام ذلك النوع الأدبى بعد أن أسبغ عليه تاريخ طويل وآباء نبلاء مؤسسون، بعضهم طالب هو بهم مثل سرفانتيس وبعضهم ماثلون فى كل الأذهان المثقفة مثل بلزاك وموسيه . وحينئذ استطاع جوستاف بلانش (الناقد ١٨٠٨ - ١٨٥٧ الأدبى الذى انتقل من الرومانسية إلى عقائدية مجلة العالمين) أن يكتب أن «الرواية تطأ اليوم أعلى قمم الفلسفةوالشعر»[٧٥] .

ولحظة أن شرع فلوبير فى كتابه روايته الأولى لم يكن هناك روائى فى اتساع مدى بلزاك، ولكن كانت تذكر أسماء دون رابط مثل، أوكتاف فوييه وساندو وأوجييه وفيڤال وأبو About وميرجيه وآشار ودى كوستين ، وياربى وأورڤيى وشانفلورى وباربارا ، وإليهم ينبغى أن نضيف كما يلاحظ جان برونو[٧٦] كل رومانسى الدرجة الثانية، الذين تم نسيانهم اليوم تماماً ولكنهم كانوا فى ذلك الوقت أكثر الكتاب رواجاً (أعلاهم مبيعاً) best sellers بالانجليزية فى الاصل، أمثال بول دى كوك وچانان ديلافينى وبارتيلمى . وفى هذا العالم المختلط فى عيوننا على أقل تقدير تعرف فلوبير على ذوى قرباه فى الأدب . وقد كان رد فعله عنيفاً ضد كل ما يمكن تسميته أدب النوع (المناظر القصصية الشعبية المألوفة) "Littérature de genre" عن طريق المماثلة التى اقترحها بنفسه مع رسم المناظر القصصية الشعبية المألوفة فى تصوير النوع peinture de genre (وكلاهما يضفى طابعاً مثالياً أخلاقياً على حوادث الحياة اليومية) ، الفودفيل والروايات التاريخية كما يكتبها ديما والأوبرا الهزلية (تبادل الغناء مع الكلام العادى)، دون أن ننسى بداهة الروايات المكتوبة على طريقة بول دى كوك (جارى ريمون، عذراء بلڤيل وحلاق باريس .. الخ) التى تتملق الجمهور بأن ترد له صورته الخاصة فى شكل أبطال ذوى نفسيه منسوخة مباشرة عن الحياة اليومية للبورجوازية الصغيرة . كما تمرد على الابتذال المثالى والنضح أو الإنسكاب العاطفى عند أوچييه أو فوييه. وقد عرف الأخير نجاحاً هائلاً عام ١٨٥٨ ، أى بعد ظهور مدام بوفارى، عند نشر «رواية شاب فقير» وهى قصة رومانسية عن تعاسة مكسيم أوديو Odiot ماركيز شانسى دوتيريف Champcey d'Hauterive ، الذى دفعه والده إلى الخراب وأرغم على أن يكسب عيشه بوصفه وكيلاً لأعمال عائلة لاروك Laroque وانتهى أمره بزواج وريثة آل لاروك بعد تقلبات صاخبة غريبة .

---

(75) G Planche, Portraits littéraires, t.II p. 420 cité pay J Bruneau Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert, op. cit, p. 111

(٧٥) بلانش فى «صور أدبية» استشهد بها برونو فى كتابه البدايات الأدبية لجوستاف فلوبير ص ١١١ .

(٧٦) برونو نفس المصدر ص ٧٢ وما بعدها .

ولكنه لم يقع لهذا السبب فى معسكر الروائيين الملقبين «بالواقعيين» أمثال دورانتى وشانفلورى (أو فى القطب الآخر معسكر الفن البورجوازى عند فييدو وأبو أو الكسندر ديما الإبن) الدنيا يناهضون مثله نفس الخصوم، ولكن الذين يحددون أنفسهم على الخصوص ضد الرومانسية وضد كل محترفى الأدب العظام الذين كان ينتوى أن يندرج بينهم: «بالنسبة إلى الجميع على وجه التقريب، أدى غياب الدراسات الكلاسيكية . إلى الجهل بكيف يقوم المرء بالتحليل أو بالتفكير مادام لايعرف ما هى الميتافيزيقا ولا ما هى السيكولوجيا ولا ماهو المنطق . لقد طلب منهم أن ينطقوا أسماء ستندال وميريمبه وسانت بيف ورينان وبرتلو وتين، إذا استثنينا جوزيف ديلورم Delorme ومؤلف «كولومبا» (ميريميه) فهذان الإسمان هما كل مايعرفونه عن الأدب»(٧٨) .

وكان الواقعيون الأوائل أى ذلك القسم من الموجه البوهيمية الثانية الذى اعتاد أن يجتمع فى الخمسينات فى مقهى أندليه فى شارع هوتفيى أو على الضفة اليمنى فى مقهى الشهداء حول كوربيه وشانفلورى (أمثال دورانتى وباربارا وديئوييه ودوپون وماتيو وبلوكيه وفاليس ومونتيجو وسلفستر، وكذلك من ناحية الفنانين ونقاد الفن أمثال بونڤان وشيناڤار، وكاستانارى وبريوت) يفصلهم كما هو واضح مجمل من الخصائص الاجتماعية وعلى الأخص أصلهم الفقير ورأس مالهم الثقافى الهزيل عن المعسكرين اللذين يضعون أنفسهم فى معارضتهما على أرضية الصراعات الرمزية . أما ما كان يجمعهم بالإضافة إلى قرابة التطبع، فهو رفض النزعة المحافظة الرسمية رفضاً معادياً للإنقياد، وهو مايقذفهم نحو كل التيارات الجديدة نوعاً ما، وذوق الملاحظة الدقيقة وتحدى النزعة الغنائية، والإيمان بسلطة العلم وموقف النفور وربما الرفض من كل تراتب فى الأشياء أو الأساليب، وهو موقف يؤكد نفسه فى حق قول كل شىء، وفى حق كل شىء فى أن يقال .

فلوبير والواقعية

كان دورانتى وشانفلورى يريدان أدباً قائماً على الملاحظة الخالصة، الاجتماعية الشعبية مستبعداً كل استقصاء فى المعرفة، وكانا يعتبران الأسلوب صفة ثانوية . كما كانا أكثر استعداداً للتشدق فى مقهى الشهداء ضد انجرس (زعيم المدرسة الكلاسيكية ضد الرمانسية) وموظفى الفنون الجميلة الرسميين ومع كوربيه وميرجيه ومونسليه Monselet ، أى من أجل الهدم والبناء معا . لقد كانا منظرين متوسطى القيمة قليلى الإطلاع، جاءا إلى المجال الثقافى ذى الاستعدادات البورجوازيسة الصغيرة والمدركة باعتبارها كذلك بروح جادة واستعدادات نضالية قد تكون فى الأغلب انعزالية وقائمة على المعارضة والنفور من

(٧٨) استشهد بتلك الفقرة ى . بوڤييه E. Bouvier فى المعركة الواقعية La Bataille réaliste, 1844 - 1857 ١٨٤٤-١٨٥٧ .

الانطلاق الجمالى . زد على ذلك أنهما لم يقيما أى اختلاف بين المجال السياسى والمجال الفنى (فهذا هو عين تعريف الفن الاجتماعى)، فقد استوردا أيضاً أنماط فعل وأشكال تفكير سارية فى المجال السياسى، كما اعتبرا النشاط الأدبى التزاماً وفعلاً جماعياً مؤسساً على الحشود الجماهيرية المنتظمة والشعارات والبرامج .

وكان دورهما حاسماً فى البدايات، فهما اللذان فى الخمسينيات عبرا عن تمرد الشباب ونظماه وأقاما أماكن المناقشة حيث جرى إنضاج الأفكار الجديدة ابتداء من فكرة حزب للجديد أطلق عليه إسم الطليعة. ولكن كما يحدث على الأغلب فى تاريخ الحركات الثقافية (تمكن المقارنة بالتاريخ الحديث للحركة النسوية) فإن حماس وانفعال المحركين والمناضلين يفتحان الطريق ويتركان المكان لنزعة احترافية عند المبدعين الذين يمتلكون الوسائل الاقتصادية والثقافية من أجل تحقيق عملى لليوتبيات الأدبية والفنية التى أعلنها سابقوهم الأشد حرماناً فى المقاهى والجرائد (مثل دورانتى الذى كان يبعثر آراءه النقدية فى الصحافة)، بل ويمتلكون وسائل استعادة الحريات والقيم الأرستقراطية للقرن الثامن عشر على مستوى أعلى من التطلب والإنجاز .

إن التعارض بين الفن والمال الذى فرض نفسه باعتباره إحدى البنى الأساسية لرؤية العالم التى سادت بمقدار ما يؤكد المجال الأدبى والفنى استقلاله الذاتى[٧٩] عاق العناصر الفاعلة كما عاق المحللين (وعلى الأخص حينما قادهم تخصصهم قادتهم ميولهم الأدبية أو الاثنان معاً إلى رؤية مثالية لوضع الفنان فى القرن الثامن عشر) عن إدراك ما أشار إليه زولا من أن «المال قد حرر الكاتب، لقد خلق المال الآداب المعاصرة»[٨٠]. وقد ذكرنا زولا بعبارات قريبة جداً من تلك التى استعملها بودلير أن المال هو بالفعل الذى حرر الكاتب من التبعية للرعاة الأرستقراطيين وللسلطات العمومية، وقد دعا فى مواجهة انتقادات أنصار المفهوم الرومانسى للقضية أو للرسالة الفنية إلى إدراك واقعى للإمكانات التى يتيحها حكم المال للكاتب : «ينبغى قبولها دون ندم أو صبيانية وينبغى الاعتراف بكرامة وقوة وعدالة المال ويجب الاستسلام للروح الجديدة»[٨١] .

(هذه الاستشهادات منقولة عن مقال. وأشولت W. Asholt [٨٢] وقد حلل فيه مواقف دى ڤنى Vigny مقدمة مسرحية شاترتون ١٨٣٤ . وميرجيه مقدمة مناظر من حياة البوهيمية ١٨٥٣ – وفاليس Valles مقدمة كتاب المال ١٨٦٠ وزولا حول العلاقات بين الكاتب والمال) .

---

(٧٩) من الممكن الإشارة فيما يتعلق بالاختيار بين «المدارس الكبرى» المختلفة إلى أن التعارض بين الفن والمال، بين الثقافة والاقتصاد هو أحد أطر الإدراك والتقييم الأكثر جوهرية لمصفوفة التفضيلات المسماه بالتطبع (كتاب المؤلف (بورديو) نبالة الدولة ص ٢٢٥) ومابعدها
P.Bourdieu, La Noblese d'Etat, Paris, Minuit, 1989 . p 225.

(80) E. Zola .œuvres Completes, Paris, Bernouard, 1927 - 1939 t XLI p. 153
زولا – الأعمال الكاملة الجزء ٤١ ص ١٥٣

(٨١) نفس المصدر ص ١٥٧ .

(82) W. Asholt, La question de L'Argent. Quelques remarques à propos du premier texte littéraire de Vallès, Revue d'études vallésiennes m' 1. 1984 p.5 - 15 .

لد استشاط فلوبير غضباً بعد أن أصبح معروفاً بأنه زعيم المدرسة الواقعية، بعد نجاح مدام بوفارى الذى تطابق حدوثه مع انحدار الحركة الواقعية الأولى : «يعتقد الناس أننى مولع بما هو واقعى على حين أننى أمقته، فقد شرعت فى كتابة الرواية بغضاً للواقعية، ولكننى لا أبغضها بقدر أقل من المثالية الزائفة التى نسخر منها بمرور الزمان»(٨٣) . إن تلك الصيغة (التى أوضحت قيمتها المادية) تطرح مبدأ الموقع المتناقض بالكامل القريب من أن يكون مستحيلاً الذى سيمضى فلوبير فى تشكيله، والذى سيتبدى طابعه المستعصى على التصنيف فى المجادلات غير القابلة للحسم التى استثارها هؤلاء الذين يريدون جذبه نحو الواقعية وأولئك الذين يريدون – فى الزمن القريب – أن يضموه إلى جانب النزعة الشكلية (والرواية الجديدة عند روب جرييه وأمثاله)، كما تتبدى فى الطريقة التى يلجأ إليها الكثيرون فى أغلب الأحوال من أجل تصنيفه إلى طريقة «الجمع بين المتناقضات (إرداف الخُلف oxy-more) فنجد أن فرانسيسك سارسى Francisque Sarcey يطلق عليه البارناسى الجديد فى النثر» كما يتحدث مؤرخ عند تناوله عن واقعية الفن للفن»(٨٤) . ولذلك ينبغى له أن يجمع فى نفس الوقت منجزات الواقعيين التى يحيط بها النسيان اليوم (باستثناء كوربيه الذى بعد إدخال التعديلات اللازمة mutatis mutandis يصبح بالنسبة إلى مانيه قريباً من مكان شانفلورى بالنسبة إلى فلوبير) إلى منجزات الذى يعارضونهم فى كل شىء، وفى المحل الأول فى موقفهم الاجتماعى ورؤيتهم الاجتماعية، مثل جوتييه (مؤلف مقدمة «مدموازيل دى موپان» ، والأستاذ المنزه عن الخطأ للشكل الخالص)، وبودلير أو حتى «البارناسيين دون أن نتكلم عن الرومانسيين مثل شاتوبريان أو كل الأسلاف العظام الذين يجهلهم أو يستنكرهم هواة الجديد بأى ثمن، أمثال بوالو ولافونتين أو بوفون الذين ظل يقرأهم مثابراً . وهو بذلك يحفر عمله داخل تاريخ الأدب بدلاً من أن يضع نفسه ببساطة داخل الأدب المعاصر، كما يفعل الذين يطيعون هاجس أن يصنعوا لأنفسهم مكاناً بالنسبة إلى جمهور معين – وهو بواسطة ذلك يسهم فى خلق استقلال المجال .

ومن المعروف أن فلوبير قال إنه كتب «مدام بوفارى» مدفوعاً بكراهيته للواقعية» وفى الحقيقة، بكراهية أو بازدراء على وجه الدقة، للوعظ وإثبات القضايا والتشدق وكل الاستعدادات البورجوازية الصغيرة التى تعبر عن نفسها فى ذلك، وهو ما كان فلوبير ينتوى الهرب منه فى عدم القابلية المطلقة للانفعال الذى صدم كثيراً من المعقبين التقدميين والمحافظين على السواء ابتداء من شانفلورى ودورانتى : «لا يوجد انفعال أو عاطفة أو حياة

---

(٨٣) فلوبير خطاب إلى إدماروجيه دى چينيت .

(84) G. Michaut, Pages de Critique et d' histoire Littéraire, 1910 p. 117 , cite par P. Martino,. Le Roman réaliste sous le second empire, op. cit. p. 156 - 157 .

(٨٤) ج . ميشو، صفحات من النقد والتاريخ الأدبى كما استشهد بها مارتينو فى كتابه الرواية الواقعية أثناء الامبراطورية الثانية مرجع سابق ص ١٥٦ – ١٥٧ .

فى هذه الرواية، بل قوة ضخمة لعالم من علماء الحساب قام بإحصاء وجمع كل ما يمكن أن يكون هناك من حركات أو خطوات أو وقائع ذات وزن فى الشخصيات والأحداث والبلاد المعطاة. إن هذا الكتاب تطبيق أدبى لحساب الاحتمالات(٨٥) .

إن حيز اتخاذ المواقف أو شغل المواقع الذى يعيد التحليل بناءه لا يقدم نفسه كما هو عليه أمام وعى الكاتب، وهو ما يدفع إلى تفسير خياراته باعتبارها استراتيجيات واعية للتميز. إنه ينبثق فى فترات متباعدة وقطعة بعد قطعة، وعلى الأخص فى لحظات الشك حول واقعية الاختلاف الذى ينتوى المبدع تأكيده حتى فى عمله وخارج كل سعى صريح وراء الأصالة الفردية . «أنا خائف من أن أسقط متحولاً إلى بول دى كوك، أو أن أصنع من نفسى شبيهاً لبلزاك بعد تعديلات تنتسب إلى شاتوبريان»(٨٦) «إن ما أكتبه الآن يخاطر بأن يكون شبيهاً بما يكتبه بول دى كوك لو لم أكن قد وضعته فى قالب أدبى على نحو متعمق : ولكن كيف يصنع حوار تافه فى صيغة رفيعة»(٨٧) . إلا أن الصراع الدائم على جبهتين المتضمن فى مشروع مؤسس على رفض مزدوج ينطوى على خطر الوقوع دون انقطاع بين نارين، (بديلين خطرين) : إننى أنتقل على التبادل من التفاصح المسرف إلى الإسفاف شديد الأكاديمية .. ولذلك على التناوب سمات بتروس بوربل Pétrus Borel وجاك ديليى Jacques Delille(٨٨) .

ولكن تهديد الهوية الفنية لا يكون ضخماً بقدر ملموس إلا حينما يتمثل فى شكل لقاء مع مؤلف يشغل داخل المجال موقعاً قريباً جداً فى الظاهر . وتلك هى الحال حينما جذب بوييه انتباه فلوبير إلى رواية «بورجوازيو مولينشار Les Bourgeois de Molinchart التى ألفها شانفلورى وظهرت مسلسلة فى «لابريس» وكان موضوعها الزنا فى الأقاليم، وهو قريب جداً من موضوع «مدام بوفارى»(٨٩) . وفى الحقيقة لقد وجد فلوبير دون شك فى ذلك فرصة لتأكيد اختلافه : «لقد كتبت مدام بوفارى لكى أكدر صفو شانفلورى . لقد أردت إثبات أن الأحزان البورجوازية والعواطف المبتذلة تستطيع أن تكون دعامة للغة جميلة(٩٠). وبعبارة أوضح لقد اخترع فى الممارسة، داخل الجهد الذى خلق به نفسه بوصفه «مبدعاً» المبدأ

(85) E. Duranty, Le Réalisme, No5, 15 mars 1857 p. 79, Cité par. et R. Descharmes et R. Dumensil Autour de Flaubert, Paris, Mercure de France, 1912 .

(٨٥) دورانتى مجلة الواقعية العدد الخامس كما استشهد بها ديشارم دومينسيل فى كتاب «حول فلوبير»
(٨٦) فلوبير : خطاب إلى لويز كوليه ٢٠ سبتمبر ١٨٥١ .
(٨٧) فلوبير : خطاب إلى لويز كوليه ٣٠ سبتمبر ١٨٥٢ .
(٨٨) فلوبير : خطاب إلى أرنست فيدو آخر نوفمبر وأول ديسمبر ١٨٥٧ .
(٨٩) فلوبير خطابات إلى لوى بوييه، ٢ و ١٠ أغسطس ١٨٥٤ .
(٩٠) استشهد بها أ. البالات فى كتابه جوستاف فلوبير وأصدقاؤه مرجع سابق .

الحقيقى لهذا الاختلاف: علاقة متفردة تتميز بالصبغة الفلوبيرية، بين إرهاف الكتابة الدقيقة والعادية المبتذلة للموضوع، تجعل بينه عناصر مشتركة مع الواقعيين أو الرومانسيين أو حتى مؤلفى مسرح البوليفار[٩١] : ، وهى نوع من التنافر أو النشاز، يسترجع فى كل لحظة مسافة المفارقة أو المحاكاة الساخرة بين الكاتب ومايكتبه أو بين الكاتب وطرائق الكتابة الأخرى مثل العاطفية المفرطة المملة لروايات شانفلورى لقصص دورانتى فى حالتنا هذه. وقد استشعر زولا ذلك التوتر جيداً، فالتعالى الأرستقراطى الذى هو مبدأه والذى لا يستبعد القدرة على النفى لا يترك شيئاً من هذا القبيل للتمنى لدى الواقعيين : «نعم إن الكلمة الكبيرة قد أطلقت: لقد كان فلوبير بورچوازياً، ومن أشد البورجوازيين الذين يمكن أن نراهم لياقة وتحرجاً وحسناً فى السلوك . وكان يقولها بنفسه فى أغلب الأحوال، فخوراً بما يتمتع به من احترام، وبحياته كلها المكرسة للعمل، ولم يعفه ذلك من أن يذبح البورجوازيين، وأن يصعقهم فى كل مناسبة بكل أنواع حدته الغنائية [..] ولحسن الحظ كان يوجد إلى جانب فنان الأسلوب البارع، والبلاغى المجنون ببلوغ الكمال فيلسوف أيضاً داخل فلوبير. إنه أكبر دعاة النفى والإنكار عرفه أدبنا، لقد كان يدعو إلى نزعة عدمية حقيقية . والعدمية لفظة تشير إلى مذهب وقد أخرجته عن طوره، فهو لم يكتب صفحة واحدة إلا لكى يعمّق لنا حفرة العدم»[٩٢] .

ويمكن «بين قوسين» أن نرى برهاناً بالعكس a contrario على الميزة الخلاقة لهذا التوتر فى الضعف الأقصى لأعمال فلوبير المسرحية، حيث هزم هذا التوتر على وجه التحديد نفسه. وإذا كان فلوبير قد ألف كثيراً من المسرحيات عرفت جميعها سقوطاً مدوياً، وفشل فى المسرح فشلاً يرثى له، فإن ذلك يرجع دون شك إلى الاحتقار الذى كان يكنه لأمثال بونسار وأوجييه وساردو وديما الإبن ولعدد آخر من كتاب مسرح الفودفيل الناجحين. فهم عنده لا يصلحون إلا لإقامة مسرح للدمى ولجذب خيوطها الغليظة، قد دفعه هذا الاحتقار إلى أن يكّون عن المسرح فكرة مفرطة فى التبسيط قادته إلى الاستسلام للمبالغة فى

---

(٩١) حتى لا نورد إلا مثالاً واحداً، لقد قدم يوجين سكريب Eugène Scribe – الذى لقى نجاحاً ضخماً على مسرح البوليفار منذ الثلاثينات الأولى وحتى الإمبراطورية الثانية – فى مسرحيته «برتران وراتون» التى ألفها عام ١٨٣٣ وفى «الصحبة» التى ألفها عام ١٨٣٧، مواقف (مثل المجادلات والمنافسات داخل حلقة سياسية فى الأولى وأدبية فى الثانية)، وملاحظات (الأقوال التى فقدت الانبهار بالثورة فى المسرحية الأولى على لسان الكونت رانتزاو Rantzau) يمكن أن نجد فيها الشكل الخام لبعض المواضيع الفلوبيرية (cf. B. Froger et S.Hans, "La Comédie Française au XIX siècle : un Répertoire Littéraire et politique" Revue d' histoire du théatre, vol.XXXVI, no3, 1984, p. 260 275 -قارن فورجيه وهانس : مسرح الكوميدى فرانسيز فى القرن التاسع عشر رصيد أدبى وسياسى . فى مجلة تاريخ المسرح المجلد ٣٦ عدد ٣ – ١٩٨٤ ص ٢٦٠ – ٢٧٥ .

(92) É. Zola, les Romanciers naturalistes, Paris, Fasquelle, 1923, P. 184 - 196

إميل زولا . الروائيون الطبيعيون» باريس ص ١٨٤ – ١٩٦ .

تقدير كل ما يحدد المنطق الخاص بالمسرح فى عينيه[٩٣]، وكما يتضح فى مسرحية «المرشح»، وهى هجائية لطرائق السلوك السياسية كتبت فى شهرين، وأنحى فيها باللائمة على كل الأحزاب على الأورليانيين (أنصار لوى فيليب) وأنصار الكونت شامبور Chambord والرجعيين من كل إتجاه وكذلك على الجمهوريين، لقد اختار أن يقول قولاً غليظاً وأن يهاجم الصفات وأن يجسد شخصيات بلا رهافة قريبة من الكاريكاتير، وأن يكرر شخصيات بلا رهافة قريبة من الكاريكاتير، وأن يكرر عن طريق الحديث المفتعل «على حدة» إيضاح المسائل شديدة الوضوح، وأن يقع فى البرهنة المجردة التخطيطية . وبإيجاز إنه كف منذ أن قبل منافسه المؤلفين الناجحين عن أن يكون فلوبير بدلاً من أن يستحوذ، على مشروعهم عن طريق إعادة تعريفه وتوجيهه ضدهم أى ضد الأشياء السهلة التى يتآلفون معها .

الكتابة الممتازة عن المبتذل

إن صيغة «الكتابة الممتازة عن المبتذل»[٩٤] فى شكلها شبه المستحيل الجامع بين الأضداد تركز وتكثف كل برنامجه الجمالى . فهى تعطى فكرة صحيحة عن الوضع الذى تورط فيه بمحاولته مصالحة الأضداد، أى المطالب والتجارب المرتبطة فى المعتاد بمناطق متعارضة من الحيز الاجتماعى والمجال الأدبى، ومن ثم فهى لا تقبل التوفيق فيما بينها من الناحية الاجتماعية المنطقية (السوسيولوجية) . وفى الحقيقة لقد اتجه نحو أن يفرض فى الأشكال الأكثر انخفاضاً وتفاهة لنوع أدبى يعد هابطاً – أى فى الموضوعات التى يتناولها الواقعيون عادة، كما يشهد على تلك الإلتقاء مع رواية «بورجوازيو موليتشار» لشانفلورى – المتطلبات الأكثر سمواً التى ظلت تؤكد فى النوع الأدبى الرفيع بامتياز (الشعر)، مثل المسافة الوصفية وعبادة الشكل التى فرضها تيوفيل جوتييه ومن بعده البارناسيون فى الشعر، ضد الطفح العاطفى والقوالب الأسلوبية السهلة للنزعة الرومانسية. وهذا العمل الفذ الذى يظهره التحليل لم يكن مقصوداً بذاته، لأن فلوبير لم يضع جوتييه فى تعارض مع شانفلورى أو العكس، ولم يكن يهدف إلى مصالحة الأضداد أو إلى مناهضة إسراف أحدهما بواسطة إسراف الآخر . فقد وضع نفسه فى معارضتهما معاً، ووقف بذلك ضد جوتييه والفن الخالص كما وقف ضد الواقعية . وكان هنا مايزال قريباً من بودلير أو من مانيه، يشعر بقدر مماثل من النفور من المادية الزائفة، وهى مادية تريد أن تحاكى ماهو واقعى

---

(٩٣) كان يعتقد أنه صاحب موهبة فى التهريج ذات درجة عالية من الضخامة وكان يقدّر إضحاك المتسكعين حتى تتمزق الأحزمة على كروشهم بواسطة التهريج الرخيص والتوريات الهابطة . وكانت رائعة ذلك المسرح فى رأيه هى الهزلية الصاخبة المسماه «خطوة الدائن» التى تحدث عنها إلى جوتييه، حيث رقصاها معاً فى نوبى بالتواءات ودورانات – فهذا هو المسرح الحقيقى كما صاح هو متهاوياً سائل العرق على الأرائك .. E. Bergerat, Souvenirs d'un enfant de Paris, op.cit, p.132 (برجرات ذكريات ابن باريس مرجع سابق ص ١٣٢) .

(٩٤) فلوبير خطاب إلى لويز كوليه ١٢ سبتمبر ١٨٥٢ ، وظلت هذه الفكرة تعاوده بطريقة تقترب من أن تكون فكرة متسلطة طوال وقت تحرير مدام بوفارى .

محاكاة القردة ولكنها تجهل مادته الحقيقية، أى لغة الكتابة الجديرة باسمها باعتبارها مادة البناء المرددة للصدى (جهاز الصراخ) المحمل بالمعنى، كما يشعر بالنفور من المثالية المغشوشة المجانية للفن البورجوازى : «فالفن لا يجب أن يكون لعباً بالدمى على الرغم من أننى مناصر مفتتن بمذهب الفن للفن، مفهوماً على طريقتى (دون ريب)[٩٥] .

لقد طرح فلوبير للتساؤل أسس نمط التفكير السائد نفسها، أى المبادىء المشتركة للرؤية ولتصنيف مكونات الرؤية التى تؤسس فى كل لحظة ذلك «الإجماع» حول معنى العالم، والشعر مقابل النثر والشعرية مقابل النثرية، والغنائية مقابل الابتذال، والتصور مقابل التنفيذ، والفكرة مقابل الكتابة والموضوع مقابل طريقة الأداء .. الخ . إنه يلغى الحدود وأنواع التنافر (عدم القابلية للإمتزاج أو التوافق) التى تؤسس النظام الإدراكى والإتصالى حول المحظور المدنس الذى هو اختلاط الأنواع الأدبية أو طمس الحدود بين المراتب، أى صبغ النثر بالطابع الشعرى وخاصة تطبيق مقاييس الشعر على ما هو عادى نثرى . وبهذا المعنى يمكن تبرير الكتابات الانتقادية الأولى عن مدام «بوفارى» التى رأت فى هذا العمل (على طريقة الانتقادات الموجهة إلى مانيه مستنكرة فى لوحة «أوليمبيا»، (وهى لا مرأة عارية نصف مضطجعة على فراشها فى تفصيلات مباشرة خارجة على المواصفات الأكاديمية) ممثل «الديموقراطية فى الفن»)[٩٦] التعبير الأول عن الديموقراطية فى الأدب (شريطة ألا نقيم الصلة التى يقيمونها دون شك بين الديموقراطية أو الديموقراطيين فى السياسة والديموقراطية أو الديموقراطيين فى المجال الأدبى) . ولكن المرء لا يقطع الأواصر مع «نزعة الإنقياد المنطقى» أو نزعة الإنقياد الأخلاقى» دون قصاص، فهما من أسس النظام الاجتماعى والنظام العقلى .

ومن المفهوم أن المشروع سيظهر أمام نفسه دون انقطاع بوصفه شكلاً من الجنون : إن الرغبة فى إعطاء النثر إيقاع الشعر (مع بقائه نثراً شديداً النثرية)، وفى كتابة الحياة العادية كما يكتب المرء التاريخ أو الملحمة (دون تشويه الموضوع أو تحريفه) قد يكون أمراً حافلاً بالسخف «فذلك ما كنت أتطلبه من نفسى أحياناً ولكن ربما كان ذلك أيضاً مسعى عظيماً متسماً بالابتكار الشديد»[٩٧]

---

(٩٥) فلوبير خطاب إلى الكونت رينيه دى ماريكور . أغسطس سبتمبر ١٨٥٥ .

(٩٦) وهكذا فقد استنكر دو فوجييه دى هوران ،Duvergier de Hauranne مانيه وأضرابه باعتبارهم خطراً سياسياً «هنا نلمس ما يمكن تسميته ديموقراطية الفن وهذه الديموقراطية تحتج على الوضاعة البورجوازية فى تجلياتها المختلفة وعلى النزوات الفاسدة للترف البورجوازى، ولكنها لا تعرف معظم الوقت إلا محاكاة هذه الوضاعة، كما أنها فى الأغلب سقيمة مفسدة للأخلاق مثل الفن الذى تنتوى إصلاحه، إن الإدعاء هو إضفاء المثالية على الإبتذال بواسطة الإفراط فى الابتذال نفسه ، وتجنب التفاهة بواسطة الانكباب نفسه على المواضيع المطروقة» (استشهد بها جيه لتيف J. Lethève فى «انطباعيون ورمزيون أمام الصحافة» Impressionnistas et symbolistes de-vant la presse, Paris, A. Colin, 1959 p. 73 - 74)

(٩٧) فلوبير خطاب إلى لويز كوليه فى ٢٧ مارس ١٨٥٢ .

إن الرغبة كما لا يزال هو يقول فى «صهر الغنائية والمتبذل»، معناها التصدى لمحنة مقلقة عسيرة التحمل من جانب الذين تنحصر مهمتهم فى تحريك الصدام بين الأضداد. وفى الحقيقة إنه لم يكف طوال كتابة مدام «بوفارى» عن الكلام عن معاناته التى كانت تنقلب أحياناً إلى يأس : فقد كان يقارن بين نفسه ومهرج يقوم باستعراض مهارته الفائقة، ملزماً بأداء «تمارين رياضية عنيفة»، ولكنه ينحى باللائمة على المادة «المنفرة» «السافلة» فى منعه من «الصراخ» بموضوعات غنائية، وانتظر فى نفاد صبر اللحظة التى يستطيع فيها من جديد أن ينتشى بالأسلوب الجميل . ولكنه ظل على وجه الخصوص يعيد قول إنه لا يعرف على الوجه الصحيح ما هذا الذى يفعله، ولا ما ستكون نتيجة هذاالجهد ضد الطبيعة، ضد طبيعته على أى حال الذى هو بصدد أن يفرضه على نفسه، «لا أعرف شيئاً عن ماذا سيكون الكتاب، ولكننى أجيب أنه سوف يكتب» وكان الضمان الوحيد أمام ما لا يمكن التفكير فيه هو الشعور بعظمة الإنجاز الذى يتضمن مزاولة ضخامة الجهد بقدر الصعوبة غير العادية للمشروع : «سأقدم الواقع مكتوباً وهو أمر نادر» الواقع متحولاً إلى كتابة» : وبالنسبة إلى كل ذهن قد تشكل وفقاً لمبادىء الرؤية وتصنيف الرؤية التى يشترك فى امتلاكها كل المنخرطين بين ١٨٤٠ و١٨٦٠ فى معركة الواقعية الكبرى، كان التعبير يتضمن بداهة الجمع بين ضدين . فالقول عن كتاب أى عن نص مكتوب كما يفعل فلوبير أنه «مكتوب» ليس مجرد تحصيل حاصل، إنه تأكيد على وجه التقريب لما قاله سانت بيف حينما صرح قائلاً عن مدام بوفارى : «إن صفة ثمينة تميز السيد جوستاف فلوبير عن الملاحظين الآخرين الأكثر أو الأقل دقة الذين يتباهون فى أيامنا بتصوير الواقع تصويراً أميناً والذين ينجحون فى ذلك أحياناً، وتلك الصفة هى الأسلوب[٩٨] .

ذلك إذن هو تفرد فلوبير إذا صدقنا فى ذلك سانت بيف، إنه ينتج نصوصاً مكتوبة تؤخذ على أنها واقعية (بحكم موضوعها دون شك)، ولكنها تتناقض مع التعريف «المضمر» «للواقعية» من حيث أنها تمتلك فى كتابتها «الأسلوب»، ولكن ذلك كما نرى الآن دون شك على نحو أفضل بعيد عن أن يكون بديهياً . فالبرنامج الذى يعلن عن نفسه فى صيغة، كتابة العادى بطريقة متميزة ينكشف هنا على حقيقته، فهو لا يدعو لأقل من كتابة الواقع» (لا لوصفه أو محاكاته وتركه على نحو ما لأن ينتج نفسه فى تمثيل طبيعى للطبيعة)، أى إنجاز

(98) cité in Bweinberg, French Realism : the Critical Reaction, 1830 - 1870 New York, London, Oxford University Press 1937, p. 165 .

وردت فى كتاب وينبرج الواقعية الفرنسية، رد الفعل النقدى من ١٨٣٠ - ١٨٧٠ (بالإنجليزية) وهو تحليل للحجج التى أحصاها المؤلف بدقة متناهية ويستعملها خصوم الواقعية والمدافعون عنها ، ويشير هذا التحليل إلى أن المناقشة والخلاف لم يكونا ممكنين إلا لأن الخصوم يتفقون ضمناً على مجموعة من الافتراضات المسبقة المشتركة مثل التضاد بين الواقعى والشعورى، وبين الصورة أو المحاكاة أو الاستنساخ وبين الأسلوب أو البحث عن أناقة التعبير أو الاختيار .. الخ .

أدب بالتعريف الصحيح ولكنه يدو على الواقعى الأكثر سطحية وعادية وتفاهة والذى بالتقابل مع ما هو مثالى ليس مفترضاً أن يصلح موضوعاً (٩٩) للكتابة.

والوجه المقابل لطرح أشكال الفكر السائدة للمناقشة (وهو مافعلته الثورة الرمزية)، وللأصالة المبتكرة المطلقة التى أنجبتها تلك الثورة هو الوحدة المطلقة التى يتضمنها انتهاك حدود ما يمكن التفكير فيه .

وهذه الفكرة التى صارت على هذا النحو مقياساً خاصاً لنفسها لا تستطيع فى الواقع أن تنتظر أذهاناً تشكلت وفق المقولات ذاتها التى تطرحها للمناقشة، لكى تستطيع التفكير فيما لا يمكن التفكير فيه كما يعكس نفسه فى الفكر . وفى الحقيقة مما يسترعى النظر أن أحكام النقد التى تطبق على الأعمال مبادىء التصنيف التى أعلنت هى إفلاسها تفك عرى الترابط غير المتصور بين الأضداد، وتختزله إلى هذا الحد أو ذاك من الحدين المتضادين. وعلى هذا النحو فقد استنتج مثل هذا النقد «لمدام بوفارى» بثقته فى التداعيات المعتادة – ابتذال الأسلوب من ابتذال الأشياء : «أسلوب شانفلورى (وهذا بمثابة قول كل شىء) الهادف إلى الإمتاع ، التافه بلا قوة ولا رحابة ودون رشاقة أو إرهاف. ولماذا أتهيب الكشف عن أبرز نقيصة لمدرسة لها فيما عدا ذلك بعض المزايا؟ إن مدرسة شانفلورى التى من الواضح أن المسيو فلوبير جزء منها، ترى أن الأسلوب أمر شديد الفجاجة بالنسبة إليها فهى تحتقره وتزدريه، وهى لا تقتصد فى سخريتها من المؤلفين الذين يجيدون الكتابة. الكتابة! ما فائدتها؟ فمن سيفهمنى، هذا يكفينى! ولكنه لن يكون كافياً بالنسبة إلى جميع الناس، وإذا كانت كتابة بلزاك رديئة فى بعض الأحيان فقد كان له دائماً أسلوبه . وهذا ما يلا يجرؤ أنصار شانفلورى على الآعتراف به»(١٠٠) .

فهناك إذن هولاء الذين يعترفون للمضمون بالتميز، فيربطون بين مدام بوفارى و«بورجوازيو مولنشار» لشانفلورى، و«الغراميات المبتذله لفيلموريل Vilmorel والبلاهة الإنسانية وهى هجائية ساخرة من الحياة البورجوازية لجول نورياك، ومثل هذه الإشارات التى كان يجب أن تخترق قلب فلوبير ... وهناك أيضاً هؤلاء الذين مثل بونتمارتان يتناولون روايات فلوبير وروايات إدمون أبوت فى المقال الواحد نفسه، وقد وضع بونتمارتان عنواناً لمقاله «الرواية البورجوازية والرواية الديموقراطية»، أو مثل كيفيلليه فلورى Cuvillier-Fleury فى جريدة الديبا Débats عدد ٢٦ مايو ١٨٥٧ الذى قرّب ما بين فلوبير وديما الإبن. وقد كتب فلوبير .. «لاحظ أنهم يتظاهرون بالخلط بينى وبين اليكس الصغير، ومدام بوفارى الخاصة بى هى غادة الكاميليا الآن .. فياللصخب) .

(٩٩) يبدو أن الروايات الصناعية التى تسمى اليوم أعلى الكتب مبيعاً تطيع (وينبغى التحقق من هذا الفرض) منطقاً يسير بدقة فى إتجاه معاكس للمقصد الفلوبيرى : فهى تصور غير العادى بطريقة عادية (بالتعريف الأكثر شيوعاً)، وتستحضر مواقف وشخصيات خارج المألوف ولكن وفقاً لمنطق الفهم المشترك وباللغة الأكثر شبهاً بلغة الحياة اليومية الصالحة لاعتبارها مشهداً مألوفاً .

(100) A Claveau, Courrier franco-italien, 7 mai 1857, cité in G. Flavbert corr.. t III, p. 1372 .

أ . كلافو صحيفة البريد الفرنسى الإيطالى ٧ مايو ١٨٥٧ استشهد بها فلوبير فى مراسلاته

ولكن لقد كان هناك من الناحية الأخرى هؤلاء الأقل عدداً الذين كانوا أكثر اهتماماً بالنغمة والنبرة والأسلوب، لذلك أدرجوا فلوبير فى سلك الشعراء الشكليين . فعلى حين كان شانفلورى يأسف على إساءة استعمال الأوصاف، ودورانتى على غياب «العاطفة والانفعال والحياة»، كان چان روسو فى عدد الفيجارو الصادر فى ٢٧ يونية ١٨٥٨ يرى فى جوتييه مصدر الإلهام المباشر لأسلوب فلوبير الوصفى. كما أن شارل مونسليه Monselet الذى هجر جماعة الواقعيين ليصير أحد تجسيدات روح البوليفار (الدراما الشعبية الهزلية التى تصور المواقف الضاحكة للحياة العائلية) قد صور فى هجائية معنونة «فودفيل التمساح» نسخة من فلوبير ونسخة من جوتييه تعلنان رغبتهما فى إلغاء الإنسانية لحساب الوصف : «فى مسرحية فودفيلية مصرية – كما يقول جوتييه – يجب ألا يكون هناك رجال أو نساء، فالكائن الإنسانى يفسد المنظر الطبيعى، ويقطع الخطوط بطريقة بغيضة ويشوه عذوبة الآفاق. إن الإنسان كائن زائد عن الحاجة فى الطبيعة – طبعاً طبعاً ! كما يقول فلوبير»(١٠١).

وليس فى ذلك ما يدهش لو كان فلوبير هو الوحيد الذى تجنب تلك الرؤية المنقسمة، والذى استعاد داخل الإدراك تجربة التوتر وهى أساس استعراض المهارة الفائقة فى استخراج ما الأكثر فجورا من مزمار المتسولين الذى أبلاه الاستهلاك أى «المرأة الزانية» : «أسلوب عصبى، فتان دقيق استثنائى على قماش خشن غليظ»، «العواطف الأشد سخونة وغلياناً داخل المغامرة الأكثر تفاهة» . إن ما يصنع الأصالة الجذرية لفلوبير وما يضفى على عمله قيمة لا مثيل لها، هو دخوله فى علاقة قد تكون سلبية على أقل تقدير مع مجمل العالم الأدبى، الذى يغوص فى أعماقه، ويتحمل تماماً أعباء تناقضاته وصعوباته ومشاكله . ويترتب على ذلك أنه ما من فرصة للإحاطة الحقيقية بتفرد مشروعه الإبداعى، ولتقديم عرض تحليلى له إلا بشرط السير فى إتجاه عكسى بكل دقة بالنسبة إلى أولئك الذين يقنعون بترتيل ترانيم التمجيد لما هو فريد . فاكتشاف الطابع التاريخى المكتمل للمشروع هو الذى يمكن من تفهم مكتمل لكيف انتزع فلوبير نفسه من الطابع التاريخى المحدد لمصائر تتصف بأقل قدر من البطولة. ولن تتضح أصالة مشروعه اتضاحاً حقيقياً إلا إذا أعيد إدماجه فى الحيز المتكون تاريخياً، الذى جرى تشييد مشروعه داخله، أو بعبارة أخرى إلا إذا تمت محاولة اكتشاف ماذا كان يجب على فلوبير الشاب أن يفعله، وماذا كان يريد أن يفعله فى عالم فنى لم يكن قد تحول بعد بواسطة ماقد فعله فلوبير نفسه. إنه ذلك العالم الذى نشير إليه ضمناً فى تعاملنا معه بوصفه «سلفاً متقدماً»، عندما نتبنى وجهة نظر فلوبير الذى لم

(١٠١) جوستاف فلوبير وأصدقاؤه مرجع سابق ص ٤٣ .

A . Albalat, G. Flaubert et ses Amis op. cit. p. 43

يكن قد صار بعد فلوبير. وذلك هو البديل الصحيح لتقديم استباق ملهم ولكنه غير مكتمل لهذا الوضع أو ذاك من المجال الراهن (مثل الرواية الجديدة عند روب جرييه، باسم العبارة الشهيرة لفلوبير التى أسيئت قراءتها عن «كتاب لا يدور على أى شىء») . وفى واقع الأمر إن هذا العالم المألوف هو الذى يعوقنا عن أن نفهم بين أشياء أخرى الجهد غير المعتاد الذى وجب عليه أن يبذله، وضروب المقاومة الخارقة التى وجب عليه أن يذللها أولاً داخله لكى ينتج ويفرض ما يبدو لنا اليوم بديهياً بفضله إلى حد كبير. وفى الحقيقة لم يكن هناك فى المجال ممكن ما وثيق الصلة بالموضوع لم يرجع إليه من الناحية العملية وإن لم يكن ذلك على نحو صريح فى بعض الأحيان . وفى المحل الأول ما سبقت الإشارة إليه مثل الرومانسية الممسوخة للمسرح البورجوازى أو «الرواية الأمينة» كما كان يقول بودلير، أو واقعية شانفلورى أو حتى فيرمورل وقد اتخذ الموقف النقيض لمؤلف غراميات متبذلة كما يقول لوك بادسكو(١٠٢)، ولصوره التى رسم فيها شخصيات تريكوشيه Tricochet وجاستون على الأخص، وهو ما يجب أن نضيف إليه كل أولئك الذين احتمى بهم وانتمى إليهم صراحة: أمثال جوتييه على نخو بديهى وكينيه Quinet (إدجار كينيه المؤرخ الليبرالى الرومانسى المناصر للثورة والمعادى للإكليروس) فى كتابه «اليهودى التائه» الذى كان فلوبير يحظه عن ظهر قلب ، وعدد كبير من الشعراء . لقد وجد فيهم – كما وجد فى بوالو الذى قرأه وأعاد قراءته دون انقطاع، ترياقا للغة الدميمة فى صياغة جرازييلا Graziella والقوالب المكررة لجوسلين Jocelyn (بقلم لامارتين) والإنهمار العاطفى الصارخ لموسيه، الذى أخذ عليه فلوبير أنه لم يتغن إلا بانفعالاته الخاصة، وبودلير وفييه دى ليل آدم Villier de L'Isle-Adam (قصاص يكتب أقاصيص تهاجم العصر المادى ويحوى بعضها أحداثاً مرعبة) الذى اشترك معه فى تقديس الأسلوب والولع بالقديم وحب الضخامة والوزن الثقيل، وهيريديا Heredia (جوزيه ماريا دى هيريديا البارناسى الذى يحفل شعره بإيماءات أسطورية وبالطابع التاريخى واللون المحلى) الذى أعجبته مقدمته (لترجمة يوميات برنال ديان) . ولا يجب أن ننسى ليكونت دى ليل الذى أعرب رغم احتقاره للنوع الروائى عن إعجابه برواية «سالامبو» (لفلوبير) و«القصص الثلاث» له، والذى صاغ فى الخمسينات فى مقدمات متعددة للكتب نظرية جمالية تأسست مثل نظرية فلوبير على إدانة النزعة العاطفية الرومانسية وشعر الدعاية الاجتماعية، والذى شاركه الاهتمام بالنزعة الحيادية، ونحلة (تقديس) الإيقاع والدقة التشكيلية، وكذلك حب الاستقصاء .

وفى هذا الوقت كان علماء فقه اللغة وعلى الأخص برنوف Burnouf فى كتابه «مدخل إلى تاريخ البوذية» وكذلك المؤرخون وعلى الأخص ميشيليه الذى كان كتابه «التاريخ الرومانى»

(102) Luc Badesco, La Génération poétique de 1860, op. cit, p. 204

(١٠٢) لوك بادسكو . الجيل الشعرى لستينات القرن التاسع عشر مصدر سابق ص ٢٠٤ هامش رقم ٧٤

محطاً لإعجاب هائل من جانب فلوبير فى شبابه يفتنون الكتّاب وعلى وجه الخصوص صديقيه تيوفيل جوتييه الشاعر الشهير ولوى بوييه Bouilhet الذى كان كتابه الأول «ميلانيس Melaenis فى ١٨٥١ قصة أركيولوجيه (تتعلق بالآثار) ، لذلك فرض فلوبير على نفسه عملاً بحثياً ضخماً وخاصة فى إعداد سلامبو . وقد رأى معاصروه فيه شاعراً مبطناً بعالم (مزيج من الاثنين) (وقد استشاره برليوز (الملحن الشهير) وهو يخاطبه على أنه الشاعر العالم حول ملابس أوبرا «الطرواديون فى قرطاج» ، كما عبر صديقه الفريد نيون عن أسفه لأن تواضع فلوبير منعه من أن يرفق بنص سلامبو هوامش استقصاء علمية)(١٠٣) .

ولكن العصر كان ينتمى أيضاً إلى جيوفروا سان هيلير Geoffroy Saint-Hilaire (عالم الأحياء الفرنسى ١٧٧٢ – ١٨٤٤ الذى حاول إثبات وحدة التركيب العضوى للحيوانات من منظور تطورى)، ولامارك وداروين وكوڤييه (مؤسس علم السلالة البشرية وحفرياتها قبل التاريخ)، كما ينتمى إلى النظريات حول أصل الأنواع والتطور : لذلك فقد استعار فلوبير، الذى يشبه البارناسيين فى استهداف تجاوز التضاد التقليدى بين الفن والعلم، من العلوم الطبيعية والتاريخية لا التبحر فى المعارف وحده بل نمط التفكير الذى يميزها والفلسفة المستخلصة منها، مثل النزعات الحتمية والنسبية والتاريخية . وقد وجد فيها بين أشياء أخرى إضفاء للمشروعية على فزعه من مواعظ الفن الاجتماعى، وعلى استحسانه للحياد البارد من جانب النظرة العلمية : «إن جمال العلوم الطبيعية فى أنها لا تريد أن تثبت شيئاً. وكذلك فى رحابة الوقائع واتساع مدى الفكر : ينبغى التعامل مع البشر بنفس طريقة التعامل مع فصائل الفيلة المنقرضة والتماسيح» وكذلك «معاملة النفس الإنسانية بالحياد الذى يضعه المرء فى العلوم الطبيعية»(١٠٤) .

وكان ما تعلمه فلوبير فى مدرسة علماء البيولوجيا ومدرسة جيوفروا سان هيلير على الأخص، «ذلك الرجل لعظيم الذى أوضح مشروعية المسوخ الخرافية»(١٠٥) هو السلوك القريب جداً من الشعار الدوركايمى : «ينبغى معاملة الوقائع الاجتماعية كأنها أشياء» الذى قام بتطبيقه عملياً فى «التربية العاطفية» .

---

(١٠٣) فى مرجعين سابقين جوستاف فلوبير وأصدقاؤه لألبالات والجيل الشعرى للستينات لباديسكو يتضح أن التاريخ يشغل مكاناً شديد الأهمية فى المجال الأدبى : فجهود فلوبير لكى يصير أكثر «حقيقة» وأكثر حياداً كما كان يقال حينئذ، لا تستبعد إرادة أن يصير أكثر «أدبية». فأحكامه على المؤرخين المتعددين تيير وسينيه وميشيليه تأخذ دائماً دائما فى حسابها أساليبهم، ويمتدح فى ميشيليه كونه وساحر الأسلوب» .

(١٠٤) فى مقالة تحلل تفصيلاً المجادلة بين مؤلف سالامبو وعالم الآثار فرونيه Froehner وخاصة كل ما يضيفه رد فلوبير إلى مسألة وضع الأدب إزاء العلم، يوضح جوزيف جيرت Jurt أن فلوبير يبحث فى العلوم عن مثل أعلى أسلوبى (الدقة) وعن نموذج معرفى (المثل الأعلى للحياد)

(J. Jurt, "Le statut de la littérature face à la science" Ecrire en France au XIX siècle, Montréal, Longueuil, 1989, p.175 - 192

جيرت : وضع الأدب إزاء العلم» الكتابة فى فرنسا أثناء القرن التاسع عشر .

(١٠٥) فلوبير خطاب إلى لويز كوليه فى ٧ أكتوبر ١٨٥٣ .

وسوف نشعر أن فلوبير منغمس هناك بكليته، فى هذا العالم من العلاقات الذى ينبغى عليه أن يستكشفها واحدة بعد واحدة فى بعدها المزدوج، الفنى والاجتماعى، وأنه مع ذلك يظل خارج هذا العالم على نحو لا يقبل اختزالاً . ولن يكون كذلك إلا لأن الإندماج النشيط الذى يطبقه يتضمن تجاوزاً . فهو حينما يتخذ لنفسه موقعاً كأنه داخل المحل الهندسى لجميع لمنظورات، فى نقطة أعظم توتر، يكون قد تأهب لدفع مجمل الأسئلة المطروحة فى المجال إلى أعلى كثافة لها، وأن يستفيد بالكامل من جميع المصادر الماثلة فى حيز الممكنات والتى تمنح نفسها على غرار لغة ما أو آلة موسيقية لكل كاتب مفرد بوصفها عالماً لا متناهياً من الإمكانات المغلقة فى حالة الكمون داخل نسق متناه من الأضداد .

عودة إلى التربية العاطفية

إن التربية لعاطفية هى دون شك الرواية التى تقدم أشد الأمثلة اكتمالاً على تلك المواجهة مع مجمل المواقف وثيقة الصلة بالموضوع . فهذا العمل بحكم موضوعه يحفر مكانه عند تقاطع التقليدين الرومانسى والواقعى . فمن جهة هناك اعترافات فتى العصر لموسيه وتراجيديا «شاترتون» لألفريد دى ڤينى Devigny وكذلك الرواية المسماة بالحميمة كما يلاحظ جان برونو التى «تحكى أحداث الحياة اليومية وتطرح فيها المشاكل الجوهرية، والتى لأنها تتناول وقائع مبتذله وتدعو إلى الأخلاق فى الأغلب» يمكن اعتبارها بشيراً بالرواية الواقعية والرواية ذات الرسالة»(١٠٦) .

ومن جانب آخرهناك الموجة البوهيمية الثانية التى كانت اليوميات الحميمة على الطريقة الرومانسية (مثلما هى الحال عند كوربيه فى الرسم التفصيلى الحميم لعالم الرسام المألوف) تتحول فيها إلى الرواية الواقعية حينما كانت تسجل مع مناظر من حياة البوهيمية لميرچيه وخاصة «مغامرات ماربيت» والكلب – الحصاة لشانفلورى – بطريقة أمينة الحياة التى غالباً ما تكون غليظة لطلاب الرسم المتضورين جوعاً ، لغرف السطوح التى يسكنونها والمطاعم الرخيصة التى يترددون عليها وغرامياتهم التى لا تنقطع (هذه فى الواقع حياة شديدة التعاسة كما كتب شانفلورى فى خطاب له عام ١٨٤٧، بلا طعام ولا نعال لذلك تصنع كما كبيراً من المفارقات) .

وفى تناول مثل هذا الموضوع لم يواجه فلوبير ميرچيه وشانفلورى فحسب، وهما ليسا فى مثل قدره، بل واجه كذلك بلزاك لا فى «رجل عظيم من الريف فى باريس» وهى تاريخ تسعة شبان فقراء، أو أمير البوهيمية ولكن على الأخص فى «زنبقة الوادى» . بل إن ذلك

---

(106) J. Bruneau, Les Débuts Littéraires de Gustave Flaubert, op. cit. p. 112

(١٠٦) برونو . البدايات الأدبية لجوستاف فلوبير مصدر سابق ص ١١٢ وما بعدها .

السلف العظيم يستحضر صراحة فى العمل نفسه من خلال نصيحة ديلورييه إلى فريدريك : «تذكر راستنياك فى «الكوميديا الإنسانية» . وهذه الإشارة من شخصية روائية عند فلوبير إلى شخصية روائية عند بلزاك تدل على بلوغ الرواية مستوى الطابع الانعكاسى (الأدب يعكس أدباً آخر)، وهو أحد التجليات الكبرى لاستقلال مجال ما : فالإيماء إلى التاريخ الداخلى للنوع الأدبى، وهو بمثابة غمزة عين إلى قارىء جدير بالاستحواذ على تاريخ تلك الأعمال (وليس فقط على التاريخ - القصة التى يرويها العمل)، أكثر دلالة عندما يتغلغل داخل رواية تحتوى هى نفسها على تلميح سلبى إلى بلزاك . فعلى طريقة الرسام مانيه - الذى أدخل فى تقليد المحاكاة الذى كان مدرسياً بقدر كاف شكلاً من المحاكاة عن مسافة، وهى المحاكاة القائمة على المفارقة أى المحاكاة الهزلية - أبدى فلوبير تجاه بلزاك الأب المؤسس للنوع الروائى توقيراً ملتبساً على نحو متعمد بقدر مساو للإعجاب المتضارب الإتجاه الذى يخصه به. فلكى يشير على أفضل وجه إلى رفضه للمنزع الجمالى البلزاكى كان يأخذ واحداً من موضوعات بلزاك النموذجية ولكنه يخلصه من كل آثار الأصداء البلزاكية، مقدماً بذلك شهادة على أنه من المستطاع كتابة رواية دون أن تكون نسخة من بلزاك، أو حتى كما يحب المدافعون اليوم عن الرواية الجديدة أن يقولوا «إنه لم يعد من المستطاع اليوم الكتابة بطريقة بلزاك» (أو بطريقة ولتر سكوت الأسكتلندى مؤلف الروايات التاريخية١٧٧١ - ١٨٣٢ كما فى أسطورة القديس چوليان من «القصص الثلاث لفلوبير حيث مقصد المحاكاة الساخرة تدل عليه إيماءات مباشرة). وتقول إشارات فلوبير مثلها فى ذلك مثل إشارات الرسام مانيه إلى الأساتذة العظام فى الماضى (أمثال الإيطالى چورچونى Giorgione ١٤٧٨ - ١٥١٠ الذى يمزج بين الوجوه والمشاهد وتيتيان Titien عملاق عصر النهضة الأسبانى وفيلاسكيز Vélazquez ١٥٩٩ - ١٦٦٠) إنها تحترم الأسلاف وتقف على مبعدة منهم فى آن معاً، مبرزة ذلك الانقطاع فى الاستمرار أو هذا الاستمرار فى الانقطاع الذى يصنع تاريخ مجال وصل إلى الاستقلال الذاتى. فالثورة الفنية مركبة : والوقوع تحت طائلة الاستبعاد الذاتى من الحلبة يجعل من غير المستطاع تثوير مجال ما إلا باستنفار مكتسبات تاريخ المجال أو بابتعاثها، وقد تغلغل قادة الهرطقة من أمثال بودلير وفلوبير صراحة داخل تاريخ المجال الذى تمكنوا من رأس ماله النوعى على نحو أكثر اكتمالاً من معاصريهم، فالثورات تأخذ شكل عودة إلى المنابع إلى نقاء الأصول .

ولم يكن فلوبير ينافس بلزاك (فالمباراة ضرب من تطابق الهوية مغلوب على أمره يؤدى إلى الذوبان فى ذاتيه الآخر)، وليست خياراته العميقة مدينة دون شك بشىء للبحث عن التميز. فالجهد الضرورى «للكتابة بطريقة فلوبير» - ولصنع فلوبير .. يستلزم اتخاذ مسافة بالقياس إلى بلزاك، وهى مسافة ليست فى حاجة إلى أن تكون مقصودة بهذه الصفة . وحتى

إذا لم يكن من المستطاع أن نستبعد تماماً عند فلوبير أو عند مانيه مقصد إرباك القارىء أو المتلقى بواسطة لعبة المفارقة أو المحاكاة الهزلية، فكيف لا نرى على سبيل المثال فى قصة «قلب بسيط» لفلوبير محاكاة ساخرة متعاطفة مع چورج صاند؟ ومن المعروف أن فلوبير قدّر أن يقدم «لقاموس الأفكار المتداولة» الذى لم يتمه بمدخل «ينتهج طريقة تجعل القارىء لا يعرف إذا كان فى الأمر استهزاء أم لا» .

وفى وضع الإشارة إلى شخصية راستينياك البلزاكية على لسان ديلورييه، التجسيد المكتمل للبورجوازى الصغير، يجيز لنا فلوبير أن نرى فى فريدريك – كما يوحى كل شىء فضلاً عن ذلك – «نقيضاً» كما يقول المناطقة (النقيضان لا يجتمعان معاً ولا يرتفعان معاً) لراستينياك .

وليس معنى ذلك أنه بمثابة راستينياك فاشل، أو حتى بمثابة راستينياك مضاد، فهو بالأحرى معادل لراستينياك فى عالم آخر ممكن، هو العالم الذى يخلقه فلوبير، وليس منافساً بوصفه كذلك لعالم بلزاك(١٠٧) . إن فريدريك يضع نفسه قبالة راستينياك فى كون يتشكل من عوالم أدبية ممكنة توجد على نحو واقعى على الأقل فى ذهن المعقبين، بل وفى ذهن الكاتب الجدير بالتسمية . فما يفصل الكاتب «الواعى» عن الكاتب «الساذج» هو أنه يسيطر جيداً على حيز الممكنات لكى يستشعر مسبقاً الدلالة التى يغامر الممكن – الذى هو بصدد تحقيقه – بتلقيها من وضعه فى علاقة مع ممكنات أخرى، ولكى يتجنب المصادفات غير المرغوبة التى قد تحول المقصد بعيداً عن بغيته . والدليل على ذلك حاشية فلوبير فى المفكرة التى نشرتها مدام دورى Durry : «احترس من زنبقة الوادى» ، وهل كان بوسع فلوبير ألا يفكر أيضاً فى «دومينيك» لفرومنتان وخاصة فى «اللذة» لسانت بيف، وهو أحد قرائه المتخيلين المتوقعين الذين يحملهم الكاتب داخله، بل وكتب لهم على وجه الخصوص؟ ألا يكتب ضد هؤلاء القراء حينما يقول : «لقد كتب «التربية العاطفية جزئياً من أجل سانت بيف وقد مات دون أن يعرف منها سطراً(١٠٨) ، وكيف لم يضع فى ذهنه «القوى الضائعة» لماكسيم دى كامب، هذا الكتاب المستمد من الذكريات العامة المشتركة، والذى ظهر عام ١٨٦٦ ، وقال عنه لجورج صاند إنه يشبه من جوانب متعددة رواية التربية العاطفية التى

---

(١٠٧) يقارن ب . جى . جاستيه P. G. Castex فى التربية العاطفية لفلوبير موقف راستينياك فى مقبرة بير لاشيز (التحدى الشهير الموجه إلى العاصمة بواسطة البورجوازى الصغير (الريفى المتسلق «الآن ها نحن الاثنين وجهاً لوجه) بسلوك فريدريك الذى اكتفى فى الظروف نفسها «بالإعجاب بالمناظر الطبيعية أثناء إلقاء الخطب» شاعرا بالملل فى اختلاف عن راستينياك الذى ذهب من هناك بعد انتهاء الاحتفال ليتناول الطعام مع مدام نانسنجن Nuncingen ، بل أغفل الفرصة المتاحة التى تمثلها له مدام دامبروز .

(١٠٨) فلوبير خطاب إلى كارولين فلوبير، ١٤ أكتوبر ١٨٦٩ .

كان يواصل العمل فيها(١٠٩) : ولكن ليس ذلك كل شيء لقد اختار بحياد عالم من علماء الحفريات وإرهاف شاعر بارناسى أن يكتب رواية العالم «الحديث» دون أن يغفل أياً من الأحداث الملتهبة التى قسمت العالم الأدبى والعالم السياسى، مثل ثورة ١٨٤٨ والمجادلات الفنية فى اللحظة (كانت هناك مسألة الشعراء العمال والفن الصناعى والمقارنة بين «ترانيم القروى» والأشعار الغنائية للقرن التاسع عشر) . وكان عليه أن يطلق فى ومضات سلسلة كاملة من الترابطات الاضطرارية: تلك التى تربط الرواية المسماة «بالواقعية» بالحثالة الأدبية أو «بالديموقراطية»، «وابتذال» الموضوعات بانحطاط الأسلوب أو «واقعية» الموضوع بالنزعة الأخلاقية الإنسانية. وقد حطم بالضربة نفسها كل أنواع التماسك المؤسسة على التشبث بهذا الطرف أو ذاك المكونين لأزواج (لثنائيات التضاد المتفق عليها، لقد عكف على إحباط - بقدر أكبر مما فعلته رواية مدام بوفارى - كل الذين ينتظرون من الأدب أن يبرهن على شيء ما، والمدافعين عن الرواية الأخلاقية مثل أنصار الرواية الاجتماعية،. المحافظين والجمهوريين، الحساسين لتفاهة الموضوع مثل الذين يرفضون البرودة الجمالية للأسلوب والسطحية المتعمدة للتكوين .

وتفسر تلك السلسلة من فصم كل العلاقات أو خيوط الربط التى استطاعت أن تقيم صلة بين العمل وبين مجموعات معينة، بمصالحها وعاداتها الفكرية - الاستقبال الذى أحاط به النقد هذا الكتاب، وهو بلا جدال بين كتب فلوبير أشدها تعرضاً وهو بلاجدال بين كتب فلوبير أشدها تعرضاً لسوء الاستقبال، ولسوء القراءة أفضل مما يفسره الوضع العام الذى يستشهد به الكثيرون فى أغلب الأحوال . إنها *سلسلة* من فصم العلاقات مماثلة لما ينجزه العلم بموضوعيته، ولكنها ليست مقصودة لذاتها، وتعمل فى المستوى الأعمق «للطابع الشعرى اللاواعى» أى لجهد الكتابة وجهد اللاشعور الجمعى اللذين يستفزهما العمل على الشكل، ذلك الجهد أداة لاسترجاع الذاكرة، يفضله ويحد منه فى آن معاً ذلك الرفض أو إنكار الذات الذى يفترضه التشكيل . فليست الكتابة إنسكاباً أو تدفقاً خالصاً، وثمة هوة تفصل بين طابع الموضوع الذى يعمل داخل التربية العاطفية والإسقاط الذاتى لجوستاف (المؤلف الشاب) فى شخصية فريدريك الذى يراه فيها المعقبون : «لا يكتب المرء مايريد» كما يقول فلوبير . وهذا صحيح . إن مكسيم (دوكامب) يكتب ما يريد أو ما هو قريب من ذلك .

---

(١٠٩) هكذا كنا على وجه الدقة فى شبابنا، فكل رجال جيلنا وجدوا أنفسهم ثانية هنا» (فلوبير خطاب إلى الآنسة لورواييه دى شانتبى Leroyer de Chantepie، ١٣ ديسمبر ١٨٦٦)

ولكن ليست تلك كتابة[١١٠] وليست الكتابة فضلاً عن ذلك تسجيلاً وثائقياً خالصاً كما يبدو أن أولئك الذين يعدون أحياناً تلامذته يعتقدون : جونكور يصبح سعيداً جداً حينما يمسك فى الشارع بكلمة يمكن أن يلصقها فى كتاب وأنا أشعر بالرضا الشديد حينما أكتب صفحة دون سجع أو تكرار»[١١١]

التشكيــل

لم يكن مصادفة فى التربية العاطفية أن يقود المشروع شبه المصرح به للجمع بين متطلبات وضروب قسر– تبدو لأنها مرتبطة بمواقع متعارضة فى الحيز الأدبى (ومن ثم باستعدادات مولدة لألوان من «النفور» و«عدم تلاؤم الطبع» والاستبعاد والحصر) غير قابلة للمصالحة فيما بينها – إلى تجسيد ناجح بقدر غير معتاد (وشبه علمى) لتجارب فلوبير الاجتماعية وللتحديدات التى تثقلها بما فيها تلك التى تتصل بالموقع المتناقض للكاتب فى مجال السلطة . إن جهد الكتابة يقود فلوبير إلى ألا يقف عند المواقع التى يضع نفسه فى معارضتها داخل المجال فحسب وعند شاغليها (مثل مكسيم دو كامب الذى قدمت صلته العاطفية بمدام ديليسير Mme Delessert المخطط المولِّد للعلاقة بين فريدريك ومدام دامبروز) ، بل يتعدى ذلك عبر نظام العلاقات الذى يربطه بالمواقع الأخرى، إلى كل الحيز الذى يحتويه هو نفسه، ومن ثم إلى موقعه الخاص وأبنيته الذهنية الخاصة . وفى البنية المتصالبة التى تتكرر على نحو متسلط على طول أعمال فلوبير، فى أشد الأشكال تنوعاً ، من شخصيات مزدوجة ومسارات متقاطعة[١١٢] .. الخ، وفى بنية العلاقة ذاتها التى يرسمها بين فريدريك والشخصيات البارزة فى التربية العاطفية يجسد فلوبير بنية العلاقة التى تدمجه بوصفه كاتباً فى عالم المواقع المكونة لمجال السلطة أو وهو ما يصل إلى نفس الشىء – فى عالم المواقع المتماثلة للسوابق داخل المجال الأدبى .

---

(١١٠) هو صديق قريب من فلوبير (قاما برحلة فى الشرق عقدا أثناءها صلات كان مكسيم ينميها بعناية ويتجاهلها فلوبير) وقد صار مكسيم دو كامب بالنسبة له شيئاً فشيئاً نوعاً من الخلفية الأخلاقية والجمالية التى تبرز خصائصه (قطع علاقته به عام ١٨٥٢) إنه بمعنى من المعانى النقيض بكل دقة لفلوبير، ذلك الذى بدلاً من أن يصنع المجال تصنعه قوى المجال، والذى إذ يكشف بعمق عن أنه محافظ فى عالمه الخاص، يسلك ويفكر فى نفسه دائماً باعتباره منتمياً إلى الطليعة فى الحقل السياسى . وهكذا فحينما يحركة الطموح لا يحلم إلا بالفن الاجتماعى والشعر النافع، فهو يحتفى بالبخار والقاطرة ويصير مديراً لمجلة ويذرع الصالونات لشق طريقه أو «للإنطلاق» .

(١١١) فلوبير خطاب إلى جورج صاند ديسمبر ١٨٧٥ .

(١١٢) أوضح ألبير تيبوديه معالم «الميل إلى التماثلات والتعارضات» وقد أسمى ذلك «الرؤية بالعينين معاً» عند فلوبير: «إن طريقته فى الشعور والتفكير تنحصر فى الإمساك بالضدين مثل قرينين فى زوج من الأزواج، بطرفى النوع نفسه، ثم التأليف بواسطة هذين الطرفين وهاتين الصورتين المسطحتين لصورة بارزة مجسمة، ويضيف ليون سيلليه Leon Cellier إلى سلسلة الثنائيات التى كشفت عنها فى تحليلى للتربية العاطفية سينكال مع ديلورييه . ويلاحظ أن سينكال يمثل لديلورييه ما يمثله ديلورييه لفريدريك : يحمى ديلورييه سينيكال ويستضيفه وإن يكن هو فى رعاية فريدريك، وينفصل سينيكال عنه ويعود إليه، وهو يستخدم سينكال (مكرراً موقف فريدريك منه) وقد صار الاثنان فى خدمة الديكتاتورية، فأصبح أحدهما رئيساً للشرطة والآخر عميلاً لها .

وإذا كان فى إمكانه أن يتجاوز بواسطة عمله ككاتب التنافرات المؤسسية فى العالم الاجتماعى فى شكل مجموعات وحلقات ومدارس .. الخ، والتنافرات فى الأذهان (دون استثناء لذهنه) فى شكل مبادىء رؤية وتصنيف مثل ثنائيات المفاهيم المعبرة عن مذاهب والتى يبغضها كثيراً، فقد يرجع ذلك خلافاً لافتقاد العزيمة السلبى عند فريدريك إلى أن الرفض الإيجابى لكل التحديدات المقترنة بموقع محدد فى المجال العقلى(١١٣) الذى كان ميالاً إليه بواسطة مساره الاجتماعى والصفات المتناقضة الأساسية فيه، قد عمق فيه الاستعداد لرؤية أسمى وأرحب لحيز الممكنات، وفى الدفعة نفسها لاستخدام أكثر اكتمالاً للحريات التى تتوارى وراءها أشكال الإرغام .

وهكذا فإن التحليل السوسيولوجى بعيد عن أن يلغى المبدع بواسطة إعادة بناء عالم المحددات الاجتماعية التى تؤثر فيه، وعن أن يختزل العمل الفنى إلى نتاج خالص لوسط ما بدلاً من أن يرى فيه السمة التى عرف مؤلفها كيف يطلق سراحها – كما كان يخشى بروست فى «ضد سانت بيف» – إن هذا التحليل السوسيولوجى على العكس يسمح بوصف وبفهم الجهد النوعى الذى وجب على الكاتب تحقيقه، ضد التحديدات وبفضلها فى آن معاً، لكى ينتج ذاته الإبداعية، أى بوصفها «فاعلاً» لإبداعه الخاص. بل إن هذا التحليل يسمح بالوصف الدقيق للاختلاف (الذى يوصف فى المعتاد بألفاظ القيمة) بين الأعمال التى هى نتاج محض لوسط ما ولسوق ما، والأعمال التى يجب أن تنتج سوقها، بل يجب أن تسهم فى تحويل وسطها بفضل جهد التحرير الذى أنتجها والذى تم إنجازه فى جانب منه عبر تجسيد ذلك الوسط .

وليس من قبيل الصدفة أن بروست ليس هو المؤلف غير المنتج على وجه الإطلاق مثل الراوى فى كتابه «البحث عن الزمن الضائع» فبروست الكاتب هو ما سيؤول إليه الراوى داخل الجهد وبواسطة الجهد الذى ينتج كتاب «البحث عن الزمن الضائع»، كما ينتجه بوصفه كاتباً. إنها تلك القطيعة المحرِّرة والتى تبدع المبدع والتى رمز لها فلوبير عند تصويره فى صيغة فريدريك عجز كائن تتلاعب به قوى المجال، وقد تحقق ذلك فى ذات العمل الذى تغلب فيه على هذا العجز عند كتابته مغامرة فريدريك، ومن خلال ذلك، ابتعث الحقيقة الموضوعية للمجال الذى كتب فيه هذه القصة التاريخ ، هذا المجال الذى كان يستطيع بواسطة صراع القوى المتنافسة أن يرده مثل فريدريك إلى حالة العجز .

---

(١١٣) كان ذلك الرفض للمشاركة والتبعية أو لأن يدخل فى خانة يجد تعبيراً عنه دون انقطاع وعلى الأخص حينما سعت لويزكوليه إلى تجنيد فلوبير لإنشاء مجلة : «ولكن فيما يتعلق بأن انضوى انضواء نشيطا فى أى شىء كائناً ما كان فى هذا العالم الوضيع، سأقول لا . لا وألف لا . فأنا لا أرغب فى أن أكون عضواً فى مجلة أو جمعية أو حلقة أو أكاديمية مثلما لا أرغب فى أن أكون مستشاراً لمجلس محلى أو ضابطاً فى الحرس الوطنى»(فلوبير خطاب إلى لويز كوليه فى ٣١ مارس ١٨٥٣ وخطاب آخر إليها فى ٣ مايو ١٨٥٣) .

اختراع النزعة الجمالية «الخالصة»

كان منطق الرفض المزدوج أساساً لاختراع النزعة الجمالية الخالصة التى حققها فلوبير، ولكن ذلك قد تحقق فى فن مثل الرواية يبدو مكرساً – بنفس الدرجة على وجه التقريب مثل التصوير الذى سيحدث فيه مانيه ثورة مماثلة – للبحث الساذج عن الإيهام بالواقع . فالواقعية هى فى الحقيقة ثورة جزئية ومخفقة . فهى لا تطرح للتساؤل بالفعل الخلط بين القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية (أو الاجتماعية) الذى أسسه فكتور كوزان Victor Cousin «نظرياً» (يؤمن كوزان بالجمال المطلق ولا يعتبر الفن محاكاة ولا دعوة أخلاقية بل رؤية للامتناهى، تخاطب الحواس كما تخاطب القلوب) إنه خلط مازال يوجه حكم النقد حينما ينتظر من رواية أن تتضمن «درساً أخلاقياً» أو حينما يشجب عملاً بسبب لا أخلاقيته أو بذاءته أو لا مبالاته . فإذا طرح للتساؤل وجود تراتب موضوعى لمواد التناول ، فليس ذلك إلا لقلبه، فى اهتمام برد الاعتبار أو أخذ الثأر (يتحدث النقاد عن «سعار الانتقاص») لإلغائه. ولهذا فهناك ميل إلى التعرف على الواقعية وفقاً لطبيعة الأوساط الاجتماعية الممثلة بدلاً من الطريقة الهابطة أو «المبتذلة لتمثيلها (وهما يجيئان عادة معاً) : «إن الواقعية فى لحظة البدء باستعمال هذه الكلمة لم يكن لها إلا معنى واحد : وهو أن تظهر فى الرواية شخصيات كانت محاطة بالاحتقار حتى ذلك الحين [...] . وقد أكدت مجلة العالمين أن الواقعية هى تصوير عوالم غير عادية وعوالم العشيقات»(١١٤) وهكذا فقد اعتبر ميرجيه نفسه واقعياً لأنه يقدم «موضوعات مبتذلة» وأبطالاً لا يحسنون ارتداء الثياب، ويتكلمون دون احترام إطلاقاً، ويجهلون أداب الاحتشام .

وكان على فلوبير أن يفصم تلك الصلة المميزة بفئة مخصوصة من الأشياء لكى يجعل الثورة الجزئية التى أحدثتها الواقعية أكثر عموماً وجذرية . وهكذا فهو على الأخص قد رسم – كما سيفعل مانيه حينما واجهته مشكلة مشابهة – فى آن معاً وأحياناً فى نفس الرواية، أسمى الأشياء وأدناها، وأشدها نبلاً وأشدها وضاعة، البوهيمية والمجتمع الراقى . ومثل مانيه (فى لوحة المرأة ذات الصدر العارى» على سبيل المثال) كان يخضع الاهتمام اللغوى والأدبى بالموضوع للاهتمام بطريقة التمثيل، وضحى بالحسية أو العاطفية من أجل الحساسية إزاء الوسيط الأدبى أوالتصويرى. وقد قاده ذلك إلى رفض الموضوعات التى تهزه إنفعالياً أو إلى أن يعالجها بطريقة تقلل من تأثيرها الدرامى بواسطة نوع من مفعول «تخفيض الصوت». وإذا كانت النظرة الخالصة تستطيع أن تربط اهتماماً خاصاً

---

١١٤ – مارتينو، الرواية الواقعية أثناء الامبراطورية الثانية، مصدر سابق ص ٢٥

(114) P. Martino, Le Ronan réaliste sous le second empire op. cit, p. 25 .

بموضوعات تعتبر من الناحية الاجتماعية بغيضة أو محتقرة (مثل أفعى بوالو أو جثة بودلير) فإنه بسبب التحدى الذى تمثله والجسارة التى تستدعيها، ستتجاهل النظرة عمداً كل الاختلافات اللاجمالية بين الموضوعات وستستطيع أن تجد فى العالم البورجوازى بسبب الصلة المتميزة التى توحد بينه وبين الفن البورجوازى فرصة ذات خصوصية لتأكيد عدم قابليتها للاختزال . ويقول فلوبير «لا يوجد فى الأدب موضوعات فنية جميلة، ومدينة إفتو Yvetot (المنزوية فى نورماندى) تعادل القسطنطينية»[١١٥] . ولا يمكن للثورة الجمالية أن تنجز إلا بطريقة جمالية[١١٦] : فلا يكفى أن نؤسس ماهو الجميل باعتباره ما استبعدته الجماليات الرسمية، أو أن نرد اعتبار الموضوعات الحديثة والهابطة والمتوسطة، وينبغى تأكيد السلطة التى تنتمى إلى الفن وحقها فى أن نؤسس كل شىء جمالياً بفضل الشكل (الكتابة الرفيعة لموضوعات مبتذلة)، وفى تحويل كل شىء إلى عمل من أعمال الفن بواسطة الفاعلية الخاصة للكتابة. «ولذلك لا توجد موضوعات نبيلة أو شريرة، ومن المستطاع أن نقدم ذلك على أنه بديهية حينما نضع أنفسنا فى مرصد الفن الخالص، فما من موضوعات نبيلة أو شريرة، فللأسلوب وحده طريقته المطلقة فى رؤية الأشياء»[١١٧] .

ولكن لا يكفى زيادة على ذلك التأكيد مثل البارناسيين أو حتى جوتييه على أولوية الشكل الخالص الذى يصير غاية لنفسه ولا يقول شيئاً يتعدى ذاته . ولا شك فى أنه من المستطاع أن يوضع فى مواجهتى هنا شعار كتاب «لا يدور على شىء» الذى يخلب لب منظرى الرواية الجديدة ودارسى العلامات اللغوية أو من جانب بودلير الفقرة التى غالباً ما يستشهد بها والمخصصة لجوتييه فى مختارات من الشعراء الفرنسيين لكريبيه Crépet : «ليس للشعر غاية

---

(١١٥) فلوبير : خطاب إلى وزير لويز كوليه ٢٥ يونية ١٨٦٣ وأيضاً : «ليس نهر الجانج (المقدس) أكثر شعرية من السمور (الحيوان القارض)، وليس الثانى أكثر شعرية من الأول . ولنأخذ حذرنا، فستعاود الموقع كما كانت الحال زمن التراجيديا اليونانية فى أرستقراطية الموضوعات، وفى تكلف الألفاظ واصطناعها . وسنجد أن التعبيرات الدارجة لها تأثير جيد على الأسلوب كماكانت الحال قديماً مع زحرف الكلمات المنمقة المختارة، لقد رجعت البلاغة مرة ثانية ، ولكن الأمر يتعلق دائماً ببلاغة ما» فلوبير خطاب ، إلى ويسمان J.k Huysmans فبراير مارس ١٨٧٩ .

(١١٦) هذا ما لم يفهمه الواقعيون الذين حاربهم فلوبير، وبعدهم كل المعقبين الذين كما نرى اليوم فيما يتعلق بالفن المتحذلق يريدون أن يربطوا أى ثورة جمالية على نحو ضرورى فى أسبابها ونتائجها بثورة سياسية ما (بالمعنى العارى للكلمة)، ويستطيعون حينئذ القتال من أجل معرفة هل سيكون الذى يتجزون ثورة جمالية مرتبطة بثورة سياسية نوعية (أى تم إنجازها داخل المجال)، مثل الثورة الإنطباعية ضد الأكاديمية والصالون أقل أو أكثر تقدمية أو رجعية من الناحية السياسية بالقياس إلى الذين قلبوا سلطتهم (وقد أسهم استعمال قاموس من أصل سياسى مثل مفهوم الطليعة بدرجة كبيرة فى هذا الخلط) . ولا يمكن للإجابة عن هذه المشكلة الزائفة أن تواصل الاعتماد على الاستعدادات السياسية لمؤرخين ليس بإمكانهم أن يقفوا موقف المعارضة إلا لأنهم يشتركون فى تجاهل استقلال المجال ونوعية الصراعات التى تدور فيه .

(١١٧) خطاب إلى لويز كوليه ١٦ يناير ١٨٥٢ .

سوى ذاته [...] ولن تكون أى قصيدة عظيمة جداً أو رفيعة القدر أو جديرة بأن تسمى قصيدة إلا تلك التى كتبت من أجل متعة كتابة قصيدة»[118] . وفى الحالتين سيقسر المرء نفسه على قراءة جزئية مشوهة إذا لم يمسك بوجهى الحقيقة معاً، وهى حقيقة تحدد نفسها وتعرف نفسها بالتعارض مع خطأين متقابلين : ضد أولئك الذين يعتقدون أن غاية الشعر تعليمية على نحو ما، وأنه ينبغى عليه تارة أن يدعم الوعى، وأن يتمم مكارم الأخلاق تارة أخرى، وأن يبرهن أخيراً على ما يكون نافعا، وبإيجاز ضد «هرطقة التعليم»، المشتركة بين الرومانسيين والواقعيين، وضد «ما يلزم عنها» من هرطقات الإنحياز والحقيقة والأخلاق[119]. وهنا ينضم بودلير إلى جانب جوتييه . ولكنه فى غمرة الثناء يضع على نحو غير محسوس فاصلاً بينه وبين جوتييه بأن يهبه (بواسطة استراتيجية كلاسيكية تماماً فى المقدمات) تصوراً للشعر ليس شكلياً : فإذا أنعمنا النظر فى أن جوتييه بهذه الموهبة الرائعة (الأسلوب ومعرفة اللغة) قد جمع نفاذاً فطرياً ضخماً إلى التناظر الشامل والرمزية الشاملة، وهما رصيد كل استعارة فسوف نفهم أنه يستطيع دون توقف أو كلل ودون تعثر أن يحدد الموقف الحافل بالأسرار الذى تتخذه موضوعات الإبداع أمام نظرة الإنسان . فهناك فى الكلمة والفعل شىء ما مقدس يمنعنا من أن نجعله لعبة من ألعاب المصادفة . فالممارسة العليمة باللغة هى ممارسة نوع من السحر الإيحائى»[120] . وتلمس معنى العبارة الأخيرة سيرينا فيها برنامجاً لجمالية مؤسسة على المصالحة بين ممكنين تم الفصل بينهما دون حق بواسطة التمثيل السائد للفن، وهى جمالية الشكلانية الواقعية. فما الذى يقوله بودلير فى حقيقة الأمر؟ أنه يقول على نحو حافل بالمفارقة إن العمل الخالص على الشكل الخالص أى المزاولة الشكلية بامتياز هى التى تؤدى كما لو كان بفعل السحر إلى انبثاق واقعى أكثر واقعية من ذلك الذى يعطى نفسه مباشرة إلى الحواس والذى يتوقف عنده العشاق السذج لما هو واقعى حتى لو فرضوا عليه من الخارج دلالات أخلاقية أو سياسية، توجه النظرة وتحرفها بعيداً عن الجوهرى على طريقة تعليق أو حكاية تفسر اللوحة المصورة . وبخلاف البارناسيين وجوتييه يهدف بودلير إلى الغاء التمييز بين الشكل والأساس (المبنى والمعنى) الأسلوب والرسالة : فهو يتطلب من الشعر أن يوحد بين الروح والكون منظوراً إليه باعتباره مستودعاً للرموز التى تستطيع اللغة معاودة الإمساك بمعناها المحتجب عن طريق الاغتراف من الأعماق غير القابلة للاستنفاد للتماثل الشامل . ويسمح البحث المتبصر الذى يبحث عن ألوان التكافؤ بين معطيات الحس بأن يسترجع لها «أمتداد الأشياء اللامتناهية». وهو يضفى

---

(118) بودلير الأعمال الكاملة مصدر سابق الجزء الثانى ص ١١٢ – ١١٣ .

C . Baudelaire, Oeuvres Complètes, op. cit . t II p. 112 - 113 .

(119) نفس المصدر .

(120) نفس المصدر ص ١١٧ – ١١٨ .

عليها بواسطة قوة الخيال وبفضل اللغة قيمة رموز قادرة على أن تذوب فى الوحدة الروحية لجوهرمشترك .

وهكذا ففى مواجهة النزعة الغنائية العاطفية للرومانسية (الفرنسية على الأقل) التى تدرك الشعر باعتباره التعبير المرهف عن العواطف، والنزعة الموضوعية التصويرية والوصفية عند جوتييه والبارناسيين التى تتخلى عن السعى وراء النفاذ المتبادل إلى الروح والطبيعة، دافع بودلير عن ضرب من صوفية الإحساس الموسع بواسطة اللعب اللغوى : واقع مستقل ذاتياً دون مشار إليه خارجى إلا ذاته، فالقصيدة إبداع مستقل عن عملية الإبداع ، ومع ذلك متحدة بها من خلال صلات عميقة لا يدركها أى علم وضعى، وهى صلات غامضة مثل التناظرات التى توحد مابين الكائنات والأشياء .

وتلك هى النزعة الواقعية الشكلانية عينها التى يدافع عنها فلوبير بكل الحيثيات الأخرى وفى حالة ذات صعوبة خاصة، حالة الرواية التى تبدو مكرسة للبحث عن تأثير الواقعى بدرجة مساوية على الأقل فى صرامتها لسعى الشعر وراء التعبير عن العاطفة. وتسمح له سيطرته على كل متطلبات الشكل من أن يؤكد دون حدود على وجه التقريب القدرة التى تنتسب إليه على التشكيل الجمالى لوجه من وجوه الواقع داخل العالم ، ويشمل ذلك تلك الوجوه التى اتخذت منها الواقعية تاريخياً موضوعاً لاختيارها . أضف إلى ذلك أنه فى سياق العمل على الشكل وبواسطته يتحقق الإيحاء أوالاستحضار السحرى (بالمعنى القوى عند بودلير) له، وهو أكثر واقعية من المظاهر المحسوسة المعهود بها إلى الوصف الواقعى البسيط. «من الشكل تولد الفكرة»، فجهد الكتابة ليس تنفيذاً بسيطاً لمشروع ما، أو تشكيلاً لفكرة سابقة الوجود، كما يعتقد المذهب الكلاسيكي (وكما لا تزال تدرس أكاديمية التصوير) ولكنه بحث حقيقى مشابه فى مرتبته لذلك الذى تمارسه وثنيات إدراج الأعضاء الجدد فى العقيدة، وموجه على نحو ما إلى خلق الشروط الملائمة للاستحضار ولانبثاق الفكرة، وليس، ذلك فى هذه الحالة شيئاً آخر غير الواقعى . فرفض الأعراف والمواضعات الأسلوبية للرواية المقرة ونبذ ما فيها من نزعة أخلاقية ونزعة عاطفية أمر واحد بأجمعه . فمن خلال العمل على اللغة الذى يتضمن دوراً بعد دور وفى آن معاً المقاومة والصراع والخضوع واسترجاع الذات يعمل السحر الإيحائى (الاستحضارى) الذى يجعل الواقعى ينبثق كأنه تعويذة. فالكاتب حينما يصل إلى ترك نفسه للكلمات لكى تتملكه، يكتشف أن الكلمات تفكر له وتكتشف له الواقعى .

فالبحث الذى يمكن تسميته شكلياً والذى يدور على تأليف العمل وتكوينه، على الربط المنتظم بين قصص شخصيات مختلفة، على التناظر بين الأوساط أو الأوضاع وضروب السلوك أو «الطبائع»، مماثل للبحث الذى يدور على إيقاع العبارات أو لونها، على ضروب

التكرار أو تجانس الحروف والألفاظ التى يتعين اقتناصها، والأفكار المتداولة والأشكال المتعارف عليها التى يتعين حذفها، هذاالبحث جزء لا يتجزء من شروط إنتاج تأثير الواقعى وهوتأثير أكثر عمقاً مما يخصه المحللون عادة بهذا الإسم. وخشية الوقوع تحت طائلة رؤية هذاالتأثير على أنه ضرب من المعجزة التى من المستحيل تماماً تعقلها، معجزة الحقيقة التى يستطيع التحليل اكتشافها فى العمل – كما فعلت أنا بالنسبة إلى رواية التجربة العاطفية – من أبنية عميقة لا يستطيع الحدس العادى النفاذ إليها (ومعه قراءة المعقبين) ينبغى الإقرار أنه من خلال هذا العمل على الشكل تتضح بارزة داخل العمل تلك الأبنية التى يحملها الكاتب مثل كل عنصر اجتماعى فاعل داخله فى الحالة العملية، دون أن يحوز فى الحقيقة التمكن منها، والتى يتحقق فيها استعادة تذكر كل ما يبقى مطموراً دفيناً فى المعتاد، فى الحالة الضمنية أو اللاواعية تحت الاستجابات الآلية للغة التى تدور على فراغ .

وفى النهاية إن تحويل الكتابة إلى بحث شكلى ومادى دون انفصال بينهما، هادف إلى أن ينقش فى الكلمات الأكثر قدرة على أن تستحضر بواسطة شكلها نفسه التجربة المكثفة للواقعى، التى أسهمت فى خلقها داخل ذهن الكاتب نفسه، معناه دفع القارىء إلى التوقف عند الشكل المحسوس للنص، المادة المرئية الصوتية المشحونة بالتناظرات مع الواقعى الذى يقع فى آن معاً داخل نظام المعنى وداخل نظام المحسوس بدلاً من المرور به باعتباره علامة شفافة، تُقرأ دون أن تُرى، للمضى رأساً إلى الدلالة، معناه اللجوء إلى أن يُكتشف فى الشكل الرؤية المكثفة للواقعى التى كانت منقوشة بواسطة الاستحضار عن طريق التعويذة، المتضمن فى جهد الكتابة. ويمكن أن نستشهد هنا بنقد من ذلك العهد، من هنرى دينيس Henry Denys الذى أوضح جيداً بواسطة المقارنة بالتصوير، التأثير الذى استطاعت إحداثه الرواية الأولى لفلوبير : « .. إنها تحوى صفحات فاتنة من الجسارة والحقيقة . وقد يؤذى عيون الأصدقاء الأبديين للقص – ذوى الأنامل الوردية والذين ترتاح رؤوسهم فيمابين النور والعتمة ويرتاح باقى الجسم داخل أمواج من النسيج الرقيق – ذلك الضوء شديد القوة: فقد جعل تعودهم الطويل على الأضواء الخادعة نظراتهم ضعيفة غير واضحة وسطحية»(١٢١) .

ويرجع ذلك دون جدال إلى أن فلوبير نجح حقاً فى الحصول من القارىء، بواسطة القوة الخاصة بالكتابة على هذه النظرة المكثفة إلى تمثلٍ مكثفٍ للواقعى، وهو واقعى قد تم استبعاده على نحو نسقى بواسطة الأعراف والمواضعات العادية ، إن فلوبير وهو يشبه

(121) Cité in B. Weinberg,. French Realism, The Critical Reaction, op. cit., p. 162 .

(١٢١) استشهد بها ب. واينبرج فى الواقعية الفرنسية . رد الفعل النقدى (بالإنجليزية) مرجع سابق ص ١٦٢

مانيه الذى قام بنفس الشيء على وجه التقريب فى نطاقه) قد أثار سخط القراء الذين يملؤهم التسامح مع أعمال محرومة من السحر الإيحائى لكتابته . ونجد تفسيراً لذلك فى أن النقاد على الرغم من تعودهم على النزعة الشهوانية المتكلفة للروائيين «الأمناء» وللرسامين التقليديين، كانوا كثيرى العدد بهذا القدر عند التنديد بما أسموه «حِسيةّ» فلوبير .

الشروط الأخلاقية للثورة الجمالية

تفترض ثورة النظرة التى تم إنجازها داخل ثورة الكتابة وبواسطتها ، كما تستثير فى آن معاً، قطعاً للصلة بين الأخلاقيات والجماليات، يجيء مقترناً بتحول كلى فى أسلوب الحياة . ولكن هذا التحول الذى اكتمل فى جمالية أسلوب الحياة الفنية لم يستطع واقعيو الموجة البوهيمية الثانية إلا السير فيه إلى منتصف الطريق، لأنهم كانوا منغلقين داخل مسألة العلاقات بين الفن والواقع، بين الفن والأخلاق، ولكن كذلك وعلى الأخص داخل حدود سجيتهم البورجوازية الصغيرة التى تعوقهم عن قبول متضمنات التحول الأخلاقية . وكان كل أنصار الفن الاجتماعى سواء تعلق الأمر بليون فاسك Léon Vasque وهو يتكلم عن «الآنسة دى موبان» أو بفير موريل وهو يحكم على بودلير، أو ببرودون (الاشتراكى) وهو يسم بميسم العار طرائق سلوك الفنانين – يرون بوضوح شديد الأسس الأخلاقية للجمالية الجديدة : فهم يندون بانحراف وشذوذ أدب «قد صار مولعاً بالجنس وينعطف نحو الإثارة، ويدينون منشدى القبح والدنس جامعى الأشياء الشائنة أخلاقياً إلى التشوهات الجسمية ويملؤهم الغيظ على وجه الخصوص من منهج ومن حيل بارعة فى هذا «الانحطاط البارد المزود بالحجج العقلانية القائم على بحث وجهد»[١٢٢] .

فضيحة التغاضى أو المسايرة المنحرفة، ولكن أيضاً فضيحة عدم الاكتراث الكلبى إزاء ما هو معيب أو فاضح. ومثل هذا النقد كما يجيء فى مقال عن «مدام بوفارى» والرواية الفسيولوجية يأخذ على الخيال التصويرى لفلوبير «انغلاقه داخل العالم الجسدى كما لو كان داخل مشغل خياطة مأهول بنماذج (بموديلات) لها جميعاً نفس القيمة فى عينيه»[١٢٣] .

وفى الحقيقة إن النظرة الخالصة الذى يدور الأمر على اختراعها (بدلاً من الاكتفاء بإعمالها كما هى الحال اليوم) مقابل فصم الصلات بين الفن والأخلاق تتطلب اتخاذ وضع الحياد وعدم الاكتراث والانفصال أى اللامبالاة الكلبية التى تقع عند القطبين المتقابلين من التضارب المزدوج المصنوع من الرعب والافتتان لدى البورجوازى الصغير إزاء

---

(122) L . Badesco, La Génération poétique de 1860, op. cit, p . 304 - 306 .

(١٢٢) ل . باديسكو الجيل الشعرى للستينات مصدر سابق ص ٣٠٤ – ٣٠٦ .

(123) G . Merlet, Revue européenne, 15 Juin 1860, cité par - B. Weinberg, French realism, op cit, p. 133

(١٢٣) جى ميرليه ، المجلة الأوربية ١٥ يونية ١٨٦٠ استشهد بها واينبرج فى كتابه سابق الذكر بالإنجليزية عن الواقعية الفرنسية ص ١٣٣ .

«البورجوازيين» و«الشعب» . إن المزاج الفوضوى العنيف لفلوبير، ومايتمتع به من حس الإنتهاك والاستهزاء بالإضافة إلى تلك القدرة على أن يحتفظ بنفسه على مبعدة هى جميعاً التى سمحت له بأن يستخلص أجمل التأثيرات الجمالية من الوصف البسيط للتعاسة الإنسانية . وهكذا فحينما أبدى أسفه لأن شانفلورى فى «عشاق القديسة بيرين» قد ابتذل موضوعاً جميلاً «لا أرى ما فى الموضوع من طابع كوميدى، فأنا كنت سأجعله بشعاً مثيراً للحزن»(١٢٤) . ويمكن أيضاً أن نستشهد بذلك الخطاب الذى يشجع فيه فييدو Feydeau بجوار زوجته المتوفاة أن يستخلص جانباً فنياً من تلك التجربة : «لقد رأيت وسترى لوحات جميلة وستستطيع أن تصنع دراسات قيمة . ولكنها تتطلب ثمناً باهظاً . فالبورجوازيون لا يرتابون أبداً فى أننا نقدم لهم قلوبنا . إن سلالة المبارزين حتى الموت لم تفن : فكل فنان واحد منهم، إنه يسرى عن الجمهور بآلام احتضاره»(١٢٥) . فالنزعة الجمالية حينما تُدفع إلى حدها الأقصى تتجه نحو نزعة الحياد الخلقى، وهو ليس بعيداً عن نزعة عدمية فيما يتعلق بالفلسفة الأخلاقية . «الوسيلة الوحيدة للعيش فى سلام هى أن يضع المرء نفسه فى وثبة واحدة فوق الإنسانية كلها وألا يكون لديه شىء مشترك معها إلا علاقة النظر . وقد يثير ذلك استنكار أمثال بلتان Pelletan (سياسى راديكالى معاد للإكليريكية) ولامارتين وكل السلالة العقيمة اليابسة (عديمة الفاعلية فى الخير مثلما هى فى المثل الأعلى) من أنصار خير الإنسانية والجمهورية .. الخ . ياللخسارة ! ألا يبدأون بدفع ديونهم قبل أن يعطوا الآخرين بدفع الصدقات؟ ينبغى أن يكون المرء أميناً فحسب قبل أن يريد أن يكون فاضلاً . إن الإخاء واحد من أجمل اختراعات النفاق الاجتماعى(١٢٦) »، وهذه الحرية إزاء المواضعات الأخلاقية ونزعات الإنقياد المحبة للخير التى تغلق الناس «حسنى السلوك» فى نزعة المراءاة (الفريّسية) هى دون شك التى توحد بعمق مجموعة المدعوين إلى حفلات عشاء مانى Magny حيث يؤكدون بين الحكايات الطريفة الأدبية والقصص البذيئة انفصال الفن عن الأخلاق . فتلك الحرية هى التى تؤسس صلة القربى الخاصة بين بودلير وفلوبير والتى يستشهد بها فلوبير حينما يكتب إلى أرنست فييدو أثناء صياغة رواية سالامبو : «لقد وصلت إلى درجات لون داكنة قليلاً . فالمرء يشرع فى السير داخل الأحشاء وإحراق المحتضرين . وسيكون

---

(١٢٤) فلوبير خطاب إلى جورج صاند ٢٣ – ٢٤ يناير ١٨٦٧ .

(١٢٥) فلوبير خطاب إلى إرنست فييدو النصف الأول من أكتوبر ١٨٥٩ ، ويعبر مونيه فى نفس الألفاظ تقريباً عن هذا الانفصال المطلق لعين الفنان : «ذات يوم كنت بجوار فراش الموت لمتوفاة كانت دائما وماتظل عزيزة أثيرة، وقد فاجأت نفسى مثبت العينين على جانبى الرأس القاجعين باحثاً فى آلية عن تتابع واستحواذ درجات اللون الفاصلة التى مضى الموت فى فرضها على الوجه الساكن. ظلال من الأزرق والأصفر والرمادى وما لا أدرى؟ .. لقد وصلت إلى هذا الحد...» (ج . كليمنسو فى كلود مونيه والزنابق G. Clemenceau Claude Monet les Nymphéas 1928 p. 19 - 20 Cite Par L. Venturi, De Manet à Lautrec, 1953 P. 77.

(١٢٦) فلوبير خطاب إلى لويز كوليه ٢٢ أبريل ١٨٥٢ .

بودلير راضياً». وتنم النزعة الأرستقراطية الجمالية التى تتأكد هنا وفقاً لنمط النزوة الاستفزازية عن نفسها بطريقة أكثر بروزاً وبلا شك أعمق حقيقة فى ذلك الحكم على هوجو (وهو قريب جداً من الأحكام التى يصوغها بودلير) : «لماذا يلصق أحياناً إعلاناً عن أخلاقية بلهاء قام بتضييق نطاقها كثيراً ؟ لماذا السياسة ولماذا الأكاديمية والأفكار المتداولة! المحاكاة .. الخ»(١٢٧) أو عن إركمان شاتريان Erckmann - Chatrian (الإسم المشترك الذى كان يستخدمه كاتبان فرنسيان هما إميل إركمان والكسندر شاتريان حتى بداية التسعينات من القرن التاسع عشر، وقد كتباً معاً أقاصيص وروايات ومسرحيات وملاحم شعبية) هل هذا مضجر وجلف بما يكفى؟ هذان شخصان عاديان لهما روح عامية جدا»(١٢٨) وهكذا فإن اختراع الجمالية الخالصة لا ينفصل عن اختراع شخصية اجتماعية جديدة، هى الفنان الكبير المحترف الذى يجمع فى مركب شديد الهشاشة بمقدار ماهو بعيد الاحتمال معنى الانتهاك والحرية إزاء نزعات الانقياد، وصرامة نظام للحياة والعمل شديد الانضباط إلى أقصى درجة، ويفترض الرفاهية البورجوازية والعزوبة والتبتل معاً(١٢٩)، وهو الذى يميز بالأحرى العالم والبحاثة .

إن الثورات الفنية الكبرى ليست واقع المسيطرين (مؤقتاً) الذين لا يجدون هنا أو فى مكان آخر شيئاً يعيدون قوله لنظام يخصهم بالتكريس، وليس واقع الخاضعين للسيطرة - بكل اختصار - الذين تجبرهم شروط حياتهم واستعداداتهم فى أغلب الأحوال على ممارسة روتينية للأدب، والذين يستطيعون أن يشكلوا قطيعاً يتبع أصحاب البدع الجديدة أو حماة النظام الرمزى . وتنوء تلك الثورات بتلك الكائنات الهجينة التى لا تقبل تصنيفاً، والتى يدعم استعداداتها الأرستقراطية المرتبطة غالباً بأصل اجتماعى متميز وبامتلاك رأسمال رمزى ضخم (فى حالة بودلير وفلوبير المكانة المتألقة على الفور التى تتكفل بها الفضيحة) نفاد صبر عميق تجاه «الحدود» الاجتماعية وكذلك الحدود الجمالية، وعدم تسامح متعجرف إزاء كل المهادنات مع العصر . «إن البحث عن مجد كائناً ما كان يبدو لى من جهة أخرى عملاً متواضعاً غير قابل للفهم»(١٣٠) وهذه المسافة المبتعدة عن كل المواقع يحبذها الإنضاج الشكلى، إن العمل على الشكل هو الذى بنقشها فى صميم الكتابة نفسها، إنه الحذف الذى

---

(١٢٧) فلوبير خطاب إلى لويز كوليه ١١ مايو ١٨٥٣ .

(١٢٨) فلوبير خطاب إلى جورج صاند ٤ ديسمبر ١٨٧٢ .

(١٢٩) إن فلوبير الذى رفض دائماً أن يتزوج اعتبر زواج أصدقائه المقربين أمثال، الفريد لويوا تفان Le Poitevin وإرنست شيفالييه Chevalier خضوعاً لنزعة الإنقياد، وقد أثار فيه الاستياء أو الاستهزاء أحياناً فتأسيس عائلة هو الانغماس فى وجود كوجود البقالين (قارن م . نادو . جوستاف فلوبير الكاتب، M. Nadeau, Gustave Flaubert, écrivain, Paris, Les Lettres Nouvelles - Maurice Nadeau - 1980, p. 75 - 76 .

(١٣٠) فلوبير خطاب إلى جورج صاند ٢٨ أكتوبر ١٨٧٢ .

لا يعرف هوادة لكل «الأفكار المتداولة» لكل الموضوعات المطروقة النموذجية بالنسبة إلى مجموعة ما، وكل الملامح الأسلوبية الخاصة بتمييز أو بالإفصاح عن التضامن مع أو الإلتصاق بموقع مشهود أو آخر أو بموقف مشهود أو آخر . إن الاستخدام النسقى للأسلوب غير المباشر الحر هو الذى يترك العلاقة بين الراوى والوقائع أو الشخصيات التى تتكلم عنها القصة غير متعينة بمقدار ما يكون ذلك مستطاعاً . ولكن ما من شىء أكثر كشفاً لوجهة نظر فلوبير من التباس وجهة النظر ذاته الذى يتضح فى التأليف المميز لأعماله : ومن ثم تأليف التربية العاطفية ، الذى أخذ عليه النقاد فى أغلب الأحوال أنه مصنوع من سلسلة من «القطع التى وضعت متجاورة فى القصة»، نظراً لغياب تراتب واضح للتفاصيل والأحداث[١٣١]. إن فلوبير فعل مثلما فعل مانيه وتخلى عن المنظور الموحِّد، المتخذ ابتداء من نقطة نظر ثابتة ومركزية، لحساب ما يمكن تسميته مع بانوفسكى (مؤرخ الفن على أساس النظرة الأيقونية) بالمكان التراكمى أو المتجمع ونفهم بذلك مكاناً مصنوعاً من قطع متجاورة دون نقطة نظر ممتازة. ففى خطاب إلى ويسمانس Huysmans يتعلق بروايته «الأخوات فاتار» (من الملاحظ أن ويسمانس انتقل من النزعة الطبيعية إلى التصوف المسيحى مروراً بالفن المنحط) كتب يقول : ينقص تلك الرواية كما ينقص التربية العاطفية الوحدة المتخيلة للمنظور فلا يوجد تصاعد فى التأثير»[١٣٢] . ونتذكر هنا تصريحه ذات يوم إلى هنرى سيار Henry Céard حول التربية العاطفية دائماً، «هذا كتاب ملعون مدان يا صديقى الطيب لأنه لا يفعل ذلك: ولا يضم يديه الطويلتين الرشيقتين فى امتلائهما ليرسم صورة لبناء هرمى الشكل»[١٣٣]. رفض البناء الهرمى أى التضافر الصاعد نحو فكرة أو اعتقاد أو استنتاج، الذى يتضمن بذاته رسالة، هو بلا شك الأكثر أهمية فهويتضمن رؤية حتى لا نقول فلسفة للتاريخ بالمعنى المزدوج للكلمة . إن هذا البورجوازى المعادى بضراوة للبورجوازية مجردتماماً فى نفس الوقت من كل الأوهام عن «الشعب» (على الرغم من أن ديسارديه فى التربية العاطفية وهو من أنصار الشعب، مخلص ومتحرر من الأغراض الخاصة حينما يعتقد أنه يدافع عن الجمهورية يقتل أحد المتمردين البطوليين، ويظل باعتباره البرى المضلل الشخصية الوحيدة المضيئة فى الرواية كلها) . ولكنه فى تحرره المطلق من فتنة الأوهام، يظل

---

(١٣١) واينبرج الواقعية الفرنسية مصدر سابق ص ١٧٢ ، ١٦٤ (بالإنجليزية) .

(١٣٢) فلوبير خطاب إلى ويسمانس فبراير مارس ١٨٧٩ .

(١٣٣) نفس التحليل لإخفاق التربية العاطفية يوجد فى المراسلات «من الزاوية الجمالية ينقصها المنظور فبالاستعمال المتكرر لإعداد الخطة تختفى الخطة . وكل عمل فنى يجب أن يكون له مركز، قمة، أن يصنع هرماً، أو يجب أن ينسكب الضوء على نقطة من الكرة : ولا يوجد شىء من كل هذا فى الحياة، ولكن الفن ليس الطبيعة» (فلوبير خطاب إلى مدام روجيه دى چينيت) .

محتفظاً بعقيدة مطلقة تتعلق بمهمة الكاتب . وهو يؤكد بالطريقة الوحيدة المتماسكة – فى مواجهة كل الوعاظ ذوىالنفوس الجميلة المنحدرين من لامنيه Lamennais (المدافع عن كاثوليكية لبراليه ذات نزوع اشتراكى صوفى) وهو نقيض باربى Barbès السياس الجمهورى المتحمس المحكوم عليه بالإعدام فى ١٨٣٩ ، والذى قضى بعد ذلك فى السجن ست سنوات ثم اختار المنفى فى النهاية» الذى قال عنه لجورج صاند : «إنه كان يحب الحرية كما هى، دون عبارات منمقة، رجل ينتمى إلى «حيوات» بلوتارك أى دون عبارات منمقة وبواسطة بنية خطابه وحدها رفض أن يهب للقارىء أنواعاً من الإرضاء خادعة مثل التى تقدمها له النزعة الإنسانية الزائفة المرائية لباعة الأوهام . فهذا النص الذى برفضه أن «يقيم هرماً» «وأن يفتح منظوراً» بعد منظور يؤكد ذاته بوصفه خطاباً بدون شىء خارجه، قد انمحى منه المؤلف، ولكنه يظل مثل إله سبينوزا (الذى يحل فى الطبيعة) محايثاً لخليقته ومساوياً لها فى الامتداد ، وهنا نجد النقطة التى ينظر منها فلوبير .

انبثاق بنية ثنائية

«لو كان لدى مجد بول بورچيه، لعرضت نفسى كل مساء فى صندوق للإغراء فى أحد استعراضات صالة المنوعات ولضمنت لكم الحصول على ايراد كبير»

آرثر كرافان Arthur Cravan

بعد أن استعدنا حالة المجال الثقافى فى طور التأسيس فى الفترة البطولية حينما ظلت مبادىء الاستقلال التى ستتحول بعد ذلك إلى آليات موضوعية باطنة فى منطق المجال مستقرة فى جانب كبير منها داخل استعدادات وأنشطة العناصر الفاعلة، نريد هنا أن نقترح نموذجا لحالة المجال الأدبى التى تأسست فى الثمانينات من القرن الماضى. وفى الحقيقة إن تسلسلا زمنيا حقيقيا محكم البناء هو الذى يستطيع أن يجعلنا نشعر – على نحو عيانى– بأن هذا العالم الفوضوى فى ظاهره، والمشبع بمبادىء الحرية طواعية، هو بفضل الآليات الاجتماعية، على الأخص التى تقرر الاستقلال وتحبذه محل لون من الباليه حسن التنظيم والإعداد حيث يرسم الأفراد والجماعات هيئاتهم أثناء تعارضهم بعضهم مع بعض، فتارة يتواجهون وتارة أخرى يسيرون بنفس الخطوة ثم يديرون الظهور فى خطوط منفصلة باهرة على الأغلب، وهكذا دواليك حتى اليوم.

خصائص الأنواع الفنية

يتبين تقدم المجال الأدبى نحو الاستقلال عند نهاية القرن التاسع عشر فى واقع أن التراتب بين الأنواع الأدبية (والمؤلفين) وفقا للمعايير النوعية للحكم بينها كاد أن يكون على وجه الدقة عكس التراتب وفقا للنجاح التجارى. وذلك خلافا لما كان ملحوظا فى القرن السابع عشر، حينما اختلط التراتبان على وجه التقريب، وكان أكثر المثقفين تحقيقا للتقدير

وخاصة الشعراء والعلماء هم أفضلهم تزودا بالرواتب والمكاسب.(١)

ومن وجهة النظر الاقتصادية يكون التراتب بسيطا ونسبيا دائما رغم التأرجحات المتعلقة بالأوضاع. ففى القمة يوجد المسرح الذى يضمن لاستثمار ثقافى ضئيل نسبيا أرباحا مهمة ومباشرة لعدد صغير جدا من المؤلفين. وفى قاعدة التراتب هناك الشعر الذى باستثناءات شديدة الندرة (مثل نجاح عدد من المسرحيات الشعرية) لايحقق إلا أرباحا ضئيلة إلى أقصى حد لعدد صغير من المنتجين. وتقع الرواية فى موقع وسيط، وهى تستطيع أن تضمن أرباحا مهمة لعدد كبير نسبيا من المؤلفين، ولكن بشرط أن توسع من نطاق جمهورها خارج العالم الأدبى نفسه (الذى يعتكف فيه الشعر)، وخارج العالم البورجوازى (كما هى الحال بالنسبة إلى المسرح)، أى وصولا إلى البورجوازية الصغيرة، أو بتوسط مكتبات المجالس المحلية إلى «الأرستقراطية العمالية».

ولكن من وجهة نظر معايير التقييم التى تسود داخل المجال تصير الأمور أقل اتصافا بالبساطة. بيد أننا نرى وفقا لعدد من المؤشرات أن قمة التراتب أثناء الامبراطورية الثانية كان يشغلها الشعر الذى تم تكريسه باعتباره الفن بامتياز بواسطة التقليد الرومانسى، وظل محتفظا بكل مكانته وقد حدث ذلك بالرغم من بعض التأرجحات مع انحدار الرومانسية الذى لم يصل إلى مداه بفضل تيوفيل جوتييه أو شعراء البارناس، وبفضل بزوغ الشخصية الملغزة متألقة الاشتعال لبودلير. واستمر الشعر يجذب عددا كبيرا من الكتاب، على الرغم من أنه كان بالكامل على وجه التقريب محروما من السوق، فلم تصل معظم الدواوين إلا لبضع مئات من القراء. وفى الجانب العكسى حقق المسرح – الذى أحرز على الفور الإقرار المباشر للجمهور البورجوازى بقيمه واتجاهاته المنقادة – بالإضافة إلى النقود حقق التكريس المؤسسى للأكاديمية وألوان التكريم الرسمية. أما الرواية التى تقع فى المنزلة الوسطى بين قطبى الحيز الأدبى، فقد قدمت أعظم تشتت من وجهة نظر الوضع الرمزى: فعلى الرغم من أنها نالت أوراق اعتماد نبالتها، داخل المجال على الأقل،

(١) Cf. A. Viala, Naissance de l'écrivain, Paris, Minuit, 1984
أ. ڤيالا. مولد الكاتب. ١٩٨٤. ينبغى الاحتياط من تأسيس مؤشرات لنوع من البداية المطلقة استنادا إلى العلامات الأولى لإضفاء طابع المؤسسة على شخصية الكاتب. مثل ظهور هيئات نوعية للتكريس. وفى الواقع لقد ظلت هذه العملية ملتبسة زمنا طويلا أى متناقضة بمقدار ماكان يجب على الفنانين أن يدفعوا فى شكل تبعية قانونية الدولة مقابلا للاعتراف بهم والوضع القانونى الذى تمنحه لهم الدولة. ولم تلتئم أجزاء نظام السمات المكونه لمجال مستقل إلا عند نهاية القرن التاسع عشر (دون استبعاد نهائى لإمكان النكوص نحو التبعية héteronomie مثل التى تبدأ اليوم لحساب عودة إلى أشكال جديدة من الرعاية، العمومية أو الخصوصية وبسبب التأثير المتزايد للصحافة.

وحتى خارجه بواسطة ستندال وبلزاك وخاصة فلوبير فقد ظلت مرتبطة بصورة أدب تجارى وثيق الصلة بالصحافة عن طريق الرواية المسلسلة. ولكنها حققت ثقلا ملموسا فى المجال الأدبى حينما حصلت عند زولا على نجاح استثنائى فى المبيعات (ومن ثم على مكاسب مهمة جدا سمحت له بالتحرر من الصحافة والرواية المسلسلة)، ووصلت إلى جمهور أوسع كثيرا من أى نمط آخر من أنماط التعبير، ولكن دون التخلى عن المتطلبات النوعية فيما يتعلق بالشكل (بل لقد وصلت مع رواية المجتمع الراقى إلى إحراز تكريس بورجوازى كان مقصورا حتى ذلك الوقت على المسرح).

ويمكن تقديم عرض دقيق للبنية المتقاطعة لهذا الحيز الذى يتعايش فيه التراتب وفقا للربح التجارى (مسرح ثم رواية ثم شعر) مع تراتب ذى اتجاه عكسى وفقا للمكانة (شعر ثم رواية ثم مسرح) بواسطة نموذج بسيط يأخذ فى حسابه مبدأين للتمايز. فمن جهة هناك الأنواع المختلفة مأخوذة باعتبارها مشروعات اقتصادية وهى تتميز داخل علاقات ثلاث: أولا تبعا لسعر المنتج أو فعل الاستهلاك الرمزى وهو سعر مرتفع نسبيا فى حالة المسرح والحفلة الموسيقية ومنخفض فى حالة الكتاب، والنوتة الموسيقية وزيارة المتاحف أو المعارض (وستضع التكلفة الموحدة للوحة الانتاج التشكيلى فى وضع فريد على حدة) وثانيا. تبعا لحجم المستهلكين ونوعيتهم الاجتماعية ومن ثم اهمية الأرباح الاقتصادية وكذلك الرمزية (المرتبطة بالنوعية الاجتماعية للجمهور) التى تضمنها تلك المشروعات، وثالثا تبعا لطول دورة الانتاج وخاصة للسرعة التى يتم بها الحصول على الأرباح سواء المادية أو الرمزية، والمدة المضمونة فيها.

ومن ناحية أخرى فبمقدار مايكتسب المجال من استقلال ويفرض منطقه الخاص تتمايز هذه الأنواع، وبدقة متزايدة تبعا للنفوذ الرمزى على وجه الخصوص الذى تمتلكه وتهبه، والذى يتجه إلى التغاير فى تناسب عكسى مع الربح الاقتصادى: فالنفوذ المرتبط بممارسة ثقافية يتجه فى الواقع إلى التناقص بالارتباط مع حجم الجمهور وتشتته الاجتماعى، (وذلك لأن قيمة نفوذ الاعتراف الذى يضمنه الاستهلاك يتناقص حينما تتناقص القدرة النوعية التى يعترف بها للمستهلك، بل وتتجه إلى تغيير العلامة من الإيجاب إلى السلب حينما تنخفض القدرة النوعية عن عتبة معينة).

ويتجه هذا النموذج إليي تقديم صورة واضحة عن التضادات الكبرى بين الأنواع وكذلك عن الأختلافات الأكثر دقة الملحوظة داخل النوع الواحد نفسه، وعن الأشكال المختلفة التى يتخذها التكريس الممنوح للأنواع أو المؤلفين. وفى واقع الأمر إن النوعية الاجتماعية للجمهور (مقيسة أساسا بحجمه) والربح الرمزى الذى يدره هما اللذان يحددان التراتب

النوعى القائم بين الأنواع والمؤلفين داخل كل نوع، والمقولات المتراتبة التى يميزها الناس فى تناظر وثيق بدرجة كافية مع التراتب الاجتماعي لهذا الجمهور أو ذاك. ويتضح ذلك جيدا فى حالة المسرح مع التضاد بين المسرح الكلاسيكى ومسرح البوليفار والفودفيل والكباريه أو بدقة أكبر فى حالة الرواية، حيث تراتب التخصصات: راوية المجتمع الراقى التى ستصير رواية سيكولوجية، وراوية طبيعية، رواية أنماط السلوك، والراوية المحلية والرواية الشعبية يناظر على نحو شديد المباشرة التراتب الاجتماعى لكل جمهور، تؤثر فيه الرواية ويناظر كذلك على نحو شديد الصرامة تراتب العوالم الاجتماعية الممثلة بل تراتب المؤلفين وفقا للأصل الاجتماعى والجنس.

ويسمح هذا النموذج أيضا بفهم مايصل بين الرواية والمسرح وما يفصل بينهما. فمسرح البوليفار الذى يستطيع أن يضن لمؤلفيه المرموقين أرباحا اقتصادية كبيرة بفضل العرض المكررة للعمل الواحد أمام جمهور محدود بورجوازى كان يجلب للمؤلفين، وكلهم على وجه التقريب من أبناء البورجوازية، شكلا من الاحترام الاجتماعى مثل الذى تضفيه الأكاديمية. وتنجم السمات الاجتماعية المميزه شديدة الخصوص لمؤلفى المسرح من واقع أنها نتاج اختيار على درجتين: فالمسارح ضئيلة العدد جدا، كما أن المديرين كانت لهم مصلحة فى الاحتفاظ بالمسرحيات فى برنامج العرض أطول زمن ممكن، أى كان يجب على المؤلفين أولا أن يواجهوا منافسة رهيبة لكى تمثل مسرحياتهم، وكانت الورقة الرابحة فى تلك المنافسة هى رأس المال الاجتماعى من العلاقات داخل الوسط المسرحى، وكان عليهم بعد ذلك مواجهة المنافسة على الجمهور وفيها يتدخل بالأضافة إلى التمكن من حيل الحرفة وهو مرتبط أيضا بالتعود على عالم المسرح، الاقتراب من قيم الجمهور، وهو بورجوازى وباريسى أساسا، ومن ثم أكثر «وجاهة» اجتماعيا وثقافيا.

وعلى النقيض من ذلك، لايستطيع الروائيون أن يحققوا مكاسب مكافئة لمكاسب مؤلفى المسرح إلا بشرط الوصول إلى «الجمهور الكبير»، أى كما تشير التداعيات الازدرائية للتعبير، بالتعرض إلى فقدان الثقة المرتبط بالنجاح التجارى. وهكذا فإن زولا الذى عرفت رواياته أشد الحظوظ إثارة للشبهات لم يتجنب - جزئيا بلا شك - المصير الاجتماعى الذى كان يؤهله له التوزيع الضخم لرواياته وتفاهة موضوعاته إلا بتحويل «التجارى» السلبى و«الشائع» المبتذل إلى «الشعبى» المحمل بكل الامتيازات الإيجابية للنزعة التقدمية السياسية، وهو تحويل جعله ممكنا دور النبى الاجتماعى الذى اختص به داخل المجال،

والذى أعترف له به خارجه بفضل العون من التفانى النضالى (وكذلك وإن يكن متأخر بفضل النزعة التقدمية فى مسوح الأساتذة(٢).

∴ ∴ ∴

إن الإغراء غير العادى الذى مارسه على زولا كتاب «مدخل إلى دراسة الطب التجريبى» لكلود برنار (وهو الذى يحاول تجديد المبادىء الرئيسية للبحث العلمى عامة)، لا تفسره فحسب المكانة الهائلة التى استفادها العلم فى الثمانينات، على الأخص من خلال تأثير تين ورينان وكذلك برتلو Berthelot (العالم الكيميائى مؤسس الكيمياء الحرارية، والذى كان نبيا لديانة علمية) (٣) : أكانت لديه السذاجة لكى يعتقد – كما ينحى عليه باللائمة فى الأغلب – أن منهج كلودبرنار من المستطاع أن ينطبق مباشرة على الأدب؟ كل الأشياء تدفع إلى الاعتقاد فى جميع الحالات أن نظرية «الرواية التجريبية» قدمت له وسيلة ممتازة لتحييد ريبة الابتذال الملصقة بالوضاعة الاجتماعية للأوساط التى يصورها، والتى تقصد إليها كتبه: فالاحتماء بنموذج الأطباء البارزين جعله يطابق بين نظرة «الروائى التجريبى» والنظرة الإكلينيكية» (نظرة الطبيب فى العيادة) منشئا بين الكاتب وموضوعه المسافة الخالقة للموضوعية التى تفصل بين القمم الطبية العظمى ومرضاهم. وهذا الاهتمام باتخاذ المسافات لم يكن واضحا بقدر وضوحه فى التقابل الذى يقيمه (والذى سيلغيه سيلين Cé-line « ١٨٩٤ – ١٩٦١ بأسلوبه من وجهة نظر بطله الذى يعانى وهو فى حالة من الحمى والهذيان مثل رواية رحلة إلى نهاية الليل والموت بالتقسيط») بين اللغة المستمدة من الشخصيات الشعبية وكلام الراوى المتسم دائما بسمات الأدب العظيم فى إيقاعه الذى هو إيقاع الكتابة أو فى السمات النموذجية للأسلوب الرصين مثل استخدام الماضى البسيط (صيغة لا تستخدم فى الكلام) والقول غير المباشر. وهكذا فإن زولا الذى يدعو فى بيانه المسمى الرواية التجريبية بصوت مرتفع إلى استقلال الأديب ومكانته الرفيعة كما يؤكد فى نفس العمل المكانة الرفيعة للثقافة الأدبية واللغة الأدبية التى هو مدين لها بما حققه من اعتراف والتى يطالب لها بالاعتراف، يبرز نفسه بوصفه المؤلف بامتياز للتربية الشعبية المؤسسة هى أيضا بالكامل على الاعتراف بهذه القطيعة التى هى أساس احترام الثقافة.

---

(٢) إذا نحينا كوربيه جانبا فإن الرسامين لم يلجأوا الا نادرا إلى تبريرات شعبوية، وربما يرجع ذلك إلى أنهم لم يواجهوا مشكلة انتشار جماهيرى وذلك لأن منتجاتهم فريدة (لوحة واحدة بدون صور كثيرة مستنسخة) وذات سعر مرتفع للوحدة، ولأن النجاح الوحيد الذى يستطيعون معرفته هو النجاح المادى والسمعة فى الأوساط الراقية وهو قريب فى آثاره الاجتماعية من النجاح المسرحى.

(٣) عن مكانة العلم حول الثمانينات انظر: D. Mornet, Histoire de la littérature, Paris, Larousse 1927, P. 11-14 ، مورنيه: تاريخ الأدب ص ١١–١٤.

تمايز الأنواع وتوحيد المجال

كان رد الفعل الرمزى النزعة ضد المذهب الطبيعى معاديا أيضا فى حالة الشعر للنزعة الوضعية التى كانت تضغط على الشعر البارناسى من خلال خرافة الواقعة الدقيقة وخرافة الوثيقة والنزعة الاستشراقية والهلينيةيم ولا يمكن فهم رد الفعل هذا باعتباره نتيجة مباشرة لتحول فى العقليات يعكس التغيرات الاقتصادية أو السياسية، أى فى تجريده من المنطق والتاريخ **النوعيين** للمجال. وما من شك فى أن «النهضة ذات الطابع الروحى» الملحوظة فى كل مجال السلطة، والمتصلة بتجدد للنزعة المثالية مرتبط بنحلة فاجنر (الأساطير الجرمانية والصوفية الرمزية) والبدائيين الإيطاليين، قد اتخذت شكل تجديد للتصوف (على سبيل المثال مع «الاتحاد من أجل العمل الأخلاقى») لبول ديجاردان Paul Desjardins، وقد تختلط أحيانا بفوضوية صالونات [٤]، قد هيأ الشروط الملائمة لظهور الحركة الرمزية ونجاحها النسبى (ولعدد لايحصى من الحركات) ذات القربى مثل نزعة النزوة عند فلوريان بارمنتييه Florian Parmentier الذى أعد ضد «المادية العلمية والهوس التجريبى والنزعة العقلية المثقفة» فلسفة قريبة من فلسفة برجسون. وكان البعد الاجتماعى بل والسياسى لرد الفعل هذا شديد الوضح فى الحقيقة، فهو يقدم فنا غائصا فى الفن والنزعة الروحية منمياً حس السر فى معارضة فن اجتماعى مادى مبنى على العلم (كانت التقدمية السياسية مرتبطة فى الأغلب بالنزعة المحافظة الجمالية ونلتقى بها على سبيل المثال عند البارناسيين القدامى الاجتماعيين أو فى مدارس غريبة مختلفة مثل نزعة الإجماع عند جول رومان (١٨٨٥ - ١٩٧٢ التى انتسبت الى تارد ولوبون والنزعة الطبيعية ومثل نـزعة التباريح Paroxysne والنزعة الدينامية والبروليتارية... الخ)يم ولكن رد الفعل الرمزى لن يفهم بالكامل إلا إذا وضعناه في علاقته مع الأزمة النوعية التى عرفها الانتاج الأدبى فى الثمانينات من القرن الماضى والتى أثرت فى الأنواع الأدبية الأخرى بمقدار تزايد حصيلتها الإقتصادية[٥]. كما واصل الشعر على الرغم من قوة الجذب المتزايدة للرواية اجتذاب جانب مهم جدا من القادمين الجدد، ولكنه لم يمتلك الكثير الذى يخشى فقدانه بما أن زبائنه لم يتعدوا المنتجين أنفسهم. وكان المنطق الباطن للتمايز الدائم فى الأساليب يجبذ أن تنبثق فى الطريق الذى افتتحه بودلير مدرسة رمزية مقطوعة الصلة بالبارناسيين المتأخرين أو الطبيعيين الذين ينظمون شعرا خطابات سياسية أو فلسفية أو اجتماعية تعسة. وعلى

(٤) وعلى الأخص عند كتاب مرتبطينل بمسرح العمل مثل فيلكس فنيون Fenéon ، لوى ملا كانLouis Malaquin وكامى موكلير Camille Mauclair وهنرى دى رينييه H. de Régnier أو سان - بول رو Saint Pol. Raux.

(٥) CF. C. Charle, La Crise Littéraire à l'époque du naturalisme, Paris, Pens, 1979, P. 27-54 سى. شارل الأزمة الأدبية فى عصر النزعة الطبيعية.

النقيض من ذلك ضربت الأزمة الروائيين الطبيعيين وعلى الأخص المنتمين إلى الجيل الثانى ضربة مباشرة، وكانت تحولاتهم العقائدية بلا شك إعادة تحول هادفة إلى الاستجابة لتوقعات جديدة لدي الجمهور المثقف ومرتبطة على الأخص «بالنهضة ذات الطابع الروحى»، فبعضهم مثل ويسمانس تحول نحو نزعة «طبيعية روحانية» أو مثل بول بونتان Bonnetain و. ج . هـ . روسنى Rosny ولوسيان ديكاف Descaves وبول مارجريت Margueritte وجوستاف جيش Guiches مؤلفى بيان خمسة ضد العالم الذى ظهر فى عدد الفيجارو فى ١٨ أغسطس ١٨٨٧، اشتركوا فى الردة الروحانية ضد زولا والنزعة الطبيعية.

بيد أن قسما من الكتاب الذين انجرفوا أولا نحو الشعر أعادوا من جانبهم فى الرواية «المثالية» والسيكولوجية استثمار رأس مال ثقافى وعلى الأخص رأس مال اجتماعى أكثر أهمية من رأسمال منافسيهم الواقعيين (٦). وهكذا نجد أندريه تيرييه Theuriet يدخل إلى الرواية تقليد شعر المناجاة الجميمة، ونجد أن بول بورجيه تلميذ تين الذى كان مثل أناتول فرانس وأندريه تيرييه أو باربى دورفيى قد بدأ مهنته الأدبية بنشر بعض المجموعات الشعرية (الحياة القلقة ١٨٧٥ وإديل ١٨٧٨ ،الاعترافات ١٨٨٢) صار بارعا فى تحليل العواطف المرهفة لشخصيات منعزلة داخل الهيكل الاجتماعى الراقى فاتحا بذلك الطريق لروائيين مثل بارس Barrès. (أيام نزعة الذات الأناوحدية ثم اللاوعى الجمعى فى «تحت أعين البراءة» و «رجل حر» و «حديقة بيرينيس») وبول مارجريت وكامى موكلير وادوار إستونيه Edouard Estaunié أو أندريه جيد اللذين يمكن أن تقرأ بعض رواياتهم بأسلوبها وغنائيتها باعتبارها قصائد نثر.

وقد أدى ذلك إلى أن يظهر فى الرواية الانقسام إلى مدارس متنافسة، وهو ماعرفه الشعر من قبل، ففى تعارض مع هذه التيارات الجديدة نجد الرواية الاجتماعية أو الاقليمية المحلية المنحدرة من النزعة الطبيعية، والرواية ذات القضية.

أما المسرح هو الساحة التى يحتجزها كتاب من أصل بورجوازى فقد صار أيضا ملاذا للروائيين والشعراء منكودى الطالع المنحدرين من أصل بورجوازى صغير أو شعبى فى معظمهم، ولكنهم اصطدموا بالحواجز عند المدخل، وهى المميزة لهذا النوع أى باجراءات الاستبعاد الرقيقة التى يضعها النادى المغلق لمديرى المسارح والمؤلفين المعتمدين والنقاد فى وجه مطالب القادمين الجدد. ولا جدال فى أن المسرح بسبب خضوعه المباشر لضوابط

---

(٦) Cf. R. Ponton, Naissance du roman psychologique. Capital Culturel, Capital social et stratégie Littéraive à la fin du XIX siècle. Actes de la recherche en sciences sociales, n°4, Juillet 1975, P. 66-81 بونتون ميلاد الرواية النفسية. رأس المال الثقافى ورأس المال الاجتماعى والاستراتيجية الأدبية فى نهاية القرن ١٩).

الطلب من جانب زبائن بورجوازيين أساسا (على الأقل فى الأصل) سيكون آخر من يعرف طليعة مستقلة ستظل لنفس الأسباب هشة مهددة. وعلى الرغم من الإخفاقات الأولية للأخوين جونكور (فى ١٨٦٥ مع هنرييت ماريشال Henriette Maréchal) ولزولا (مع تريز راكان Thérèse Raquin فى ١٨٧٣ والورثة فى ١٨٧٤ والزر الوردى فى ١٨٧٨ والحانة فى ١٨٧٩ .. الخ) فلم يذهب سدى جهد الطبيعيين وزولا على الأخص (٧) لقلب تراتب الأنواع بأن ينقلوا إلى أرضية المسرح رأس مال رمزى مكتسب لدى جمهور جديد (يقرأ رواياته ولا يذهب إلى المسرح). ففى ١٨٨٧ أسس أنطوان المسرح الحر، وهو المشروع الأول الذى تحدى تحديا حقيقيا أنواع القسر الاقتصادية فى قطاع من المجال ظلت تحكمه حتى ذلك الوقت دون شريك، ثم انتهت من جهة أخرى بالانتصار فيه مما أدى إلى التخلى عن المحاولة عام ١٨٩٦ بعد أن تحمل مديره مائة ألف فرنك من الديون. ولكن القطيعة التى تم بواسطتها خلق موقع جديد يقابل فى آن معا التقليد المتشدق فى الكوميدى فرنسيز والرشاقة المنطلقة الحركة لممثلى البوليفار كانت كافية لانبثاق الآثار الأكثر تمييزا لسيرورة عالم كامل بوصفه مجالا: فمن جهة هناك مسرح الفن لبول فور Fort الذى سيصير «مسرح العمل» لمديره لونيه بو Lugné–Poe (الهارب من المسرح الحر) وهو ممثل وكاتب ١٨٦٩ - ١٩٤٠ وقد عرض مسرحه إبسن وسترندبرج) وهو مؤسِّس وفق نموذج المسرح الحر وضده، ويعيد فى المجال الفرعى للمسرح الذى أنشىء على هذا النحو انتاج التقابلات بين الطبيعيين والرمزيين التى ستقسم من الآن فصاعدا المجال فى مجموعه، ومن جهة أخرى نجد تأسيسا خاصا لمشكلة الإخراج، وطرحا لطرائق الإخراج المختلفة باعتبارها **أحزابا فنية** أى باعتبارها مجموعات نسقية من الإجابات المختارة صراحة عن مجموعة من المشاكل التى تجاهلها التراث أو التى أجاب عنها دون أن يطرحها، وبذلك كله يكون أندريه أنطوان قد طرح للتساؤل عقيدة سائدة Doxa كانت بوصفها كذلك خارج أى مناقشة، وحرك اللعبة بأكملها أى تاريخ الإخراج.

لقد دفع إلى الانبثاق بضربة واحدة ذلك الحيز المتناهى من الخيارات الممكنة الذى لم ينته بعد البحث المسرحى من ارتياده، عالم المشكلات وثيقة الصلة بالموضوع والتى يجب على كل مخرج جديد بالتسمية سواء أراد ذلك أو لم يرد أن يتخذ موقفا منها، والتى وفقا لها ستدور المواجهة بين مختلف المخرجين: وهى المسائل المتعلقة بحيز المنظر وبالعلاقة (التى تمنى أن تكون أكثر ضرورة) بين الديكور والشخصيات (وقد أطرى دقتها)، ومسألة

---

(٧) من ١٨٧٦ إلى ١٨٨٠ دافع زولا عن مسرح طبيعى بصفته ناقدا مسرحيا (قارن زولا «النزعة الطبيعية فى المسرح» ومؤلفونا الدراميون) E. Zola, Le Naturalisme au Théatre (oeuvres Complètes,op. cit., t XXX, Nos auteurs dramatiques, ibid, t. XXXIII.

النص وبساطة أو مسرحية التفسير، ومسألة تبادل التأثير بين الممثلين والمتفرجين (مع إظلام العدالة وضد التمثيل فى منصة الأضواء الذى يحطم الإيهام المسرحى، ونظرية «الحائط الرابع») ومسألة الإضاءة والصوت.. الخ(٨).

وأفضل شاهد على النفوذ الذى حققه أنطوان على المجال الذى دفع به إلى الوجود ماثل فى حقيقة أن خصومه فى مسرح العمل - كما أشار الملاحظون الأقل ميلا إلى الرؤية السوسيولوجيه لتاريخ المسرح - كانوا يضعون فى مقابل كل موقف يتخذه موقفا مناقضا: المفاخرة بالطابع «المسرحى» الاصطناعى (عند جارى Jarry «على الأخص حينما مثلت أوبو ملكا عام ١٨٩٦ وهى محاكاة هزلية لأوديب ملكا») ضد نزعة الايهام «بالطبيعى»، والايحاء ضد نزعة الحقيقة، «ومسرح الخيال» ضد «مسرح الملاحظة»، وأولوية اللفظ ضد أولوية الديكور، «والانسان الميتافيزيقى» ضد «الانسان الفسيولجى» ومسرح الروح وفقا لتعبير ادوار شوريه Edouard Schuré ضد مسرح الجسم والغرائز، والرمزية ضد الطبيعية. وقد حمل كل هذه التعارضات مؤلفون ومخرجون كانوا مثل بول فور ولونيه بو يشكلون مع أنطوان ومؤلفيه علاقة تضاد مماثلة من وجهة نظر الأصول الأجتماعية (فعلى حين لم يحصل أنطوان إلا على تعليم ابتدائى، كان لونيه بو إبنا لنائب مدير بنك ومتخرجا فى ليسيه كوندورسيه).

وهكذا نشأ بين بداية القرن العشرين بالنسبة إلى الشعر، والثمانينات من القرن التاسع عشر بالنسبة إلى المسرح - الذى لاحظ زولا فى رده على أوريه Huret أنه «يظل دائما متأخرا عن بقية الأدب». داخل كل نوع قطاع أكثر استقلالا تم أو إذا أردت - طليعة. فكل نوع يتجه إلى أن ينشق إلى قطاع للبحث وقطاع تجارى، إلى سوقين ينبغى أن نتجنب إقامة جبهة من الخنادق بينهمابم فهما ليسا إلا قطبى حيز واحد يتحددان داخل علاقة التناحر وبواسطتها .كما يصحب عملية التمايز داخل كل نوع عملية توحيد لمجمل الأنواع، أى للمجال الأدبى، الذى يتجه على نحو متزايد نحو أن ينظم نفسه حول تضادات مشتركة (فعلى سبيل المثال فى الثمانينات من القرن الماضى كان هناك تضاد النزعة الطبيعية والرمزية). وفى الحقيقة إن كل قطاع من القطاعين المتضادين فى كل مجال فرعى (على سبيل المثال مسرح المخرج) يتجه إلى أن يصير أكثر اقترابا من القطاع المماثل فى الأنواع الأخرى (الرواية الطبيعية فى حالة مسرح أنطوان، أو الشعر الرمزى فى حالة لونيه بو) بالقياس إلى القطب المقابل فى المجال الفرعى نفسه (مسرح البوليفار). وبعبارة أخرى، يفقد التضاد بين الأنواع فاعليته التى تشكل البنية لحساب التضاد بين القطبين الماثلين فى

(٨) روبين. المسرح والإخراج من ١٨٨٠ - ١٩٨٠)
J .J . Roubine, Théâtre et Mise en Scène, 1880-1980 Paris Ruf, 1980

كل مجال فرعى. قطب الإنتاج الخالص وفيه يكون الاتجاه نحو ألا يجد المنتجون زبائن لهم سوى المنتجين الآخرين (الذين هم أيضا منافسون لهم) وحيث يوجد شعراء وروائيون ورجال مسرح مزودون بخصائص موقع مماثل، ولكنهم منغمسون فى علاقات يمكن أن تكون تناحرية، والقطب الآخر قطب الإنتاج الكبير الخاضع لتوقعات الجمهور الكبير.

الفن والمال

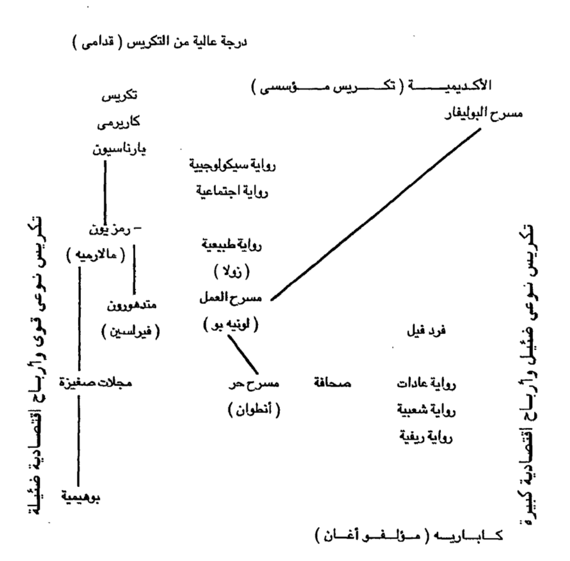
وابتداء من ذلك الوقت اتجه المجال الأدبى الموحد نحو أن ينتظم وفقا لمبدأين فى التمايز مستقلين ومتراتبين: التضاد الأساس بين الإنتاج الخالص الموجه إلى سوق محدودة وإلى منتجين ثقافيين والانتاج الكبير الموجه نحو إشباع توقعات الجمهور، وهو تضاد يعيد إنتاج القطيعة التأسيسية مع النظام الاقتصادى، التى هى أساس حقل الانتاج المحدود، فهى تتدعم بواسطة تضاد ثانوى ينشأ داخل المجال الفرعى للإنتاج الخالص بين الطليعة الجديدة والطليعة التى تم تكريسها. ويصدق ذلك على سبيل المثال فى الفترة موضع الدراسة على التضاد بين البارناسيين والذين يطلق عليهم اسم «أصحاب نزعة التدهور»، والذين كانوا بدورهم منقسمين إمكانا فى بعد ثالث وفقا لاختلافات الأسلوب والمشروع الأدبى التى تناظر اختلافات الأصل الاجتماعى وأسلوب الحياة.

المجال الأدبى عند نهاية القرن التاسع عشر (تفصيل)

ظل فيولين ومالارميه زمنا طويلا يعتبران طفلى البارناس الضائعين (فقد كانا حاضرين بين الشعراء السبعة والثلاثين المنشورين فى المجموعتين الأوليين المعنونتين «البارناس المعاصر» ثم استبعدا من الثالثة مما أعطاهما وضع الشهداء). وقد بدأ الشاعران فى جذب الانتباه حوالى منتصف الثمانينات، وقد تلقيا اسمهما المستعار من محاكاة ساخرة ذات طابع هجومى : «انحطاط ادوريه فلوبيت Adoré Floupette الشاعر المتدهور وهى مجموعة أشعار هجائية لجابرييل فيكير Vicaire وهنرى بوكلير ظهرت فى ١٨٨٥ حولت شعر فيرلين ومالارميه ومقلديهم إلى موضوع للهزء.

لقد كان الاثنان متحدين موضوعيا بمعارضتهم المشتركة للبارناسيين الأكبر منهم سنا (وكان أمر الحشد والقتال يصدر من فيرلين الذى قدم فى «الشعراء الرجماء أو اللعناء» مالارميه ورامبو وتريستان كوربيير Corbièreيم ولكن مالارميه وصحبه الرمزيين، وفيرلين وصحبه المتدهورين تباعدا شيئا فشيئا إلى درجة المواجهة حول سلسلة من التعارضات الأسلوبية أو المتعلقة بالأفكار الجوهرية (مثل الضفة اليمنى والضفة اليسرى بمالصالون

المجال الأدبى عند نهاية القرن التاسع عشر



والمقهى، الراديكالية المتشائمة والإصلاحية المتحفظة، الجمالية المصرح بها المؤسسة على النزعة السحرية المغلقة على ذاتها والمحصورة فى فئة قليلة وجمالية الوضوح والبساطة والسذاجة والعاطفة)، وهى تناظر اختلافات اجتماعية (فمعظم الرمزيين منحدرون من البورجوازية المتوسطة أو الكبيرة أو من النبلاء ودرسوا فى باريس القانون فى الأغلب على حين أن «المتدهورين» قادمون من الطبقات الشعبية أو من البورجوازية الصغيرة، ولا يملكون إلا أقل القليل من رأس المال الثقافى(٩) وفى الحقيقة إن الفروق حسب درجة التكريس تفصل بين **أجيال فنية**، تتحدد بواسطة الفاصل الذى غالبا مايكون قصيرا جدا، لايكاد يصل إلى بضع سنوات أحيانا بين الأساليب وأساليب الحياة التى تتعارض بوصفها «الجديد»» مقابل «القديم»، «المبتكر» و «المتقادم».. وهى ألوان قسمة ثنائية قاطعة قد تكون فى أغلب الأحوال فارغة، ولكنها كافية لكى تصنف وتوجد بأقل تكلفة مجموعات تُسمى أكثر من أن تكون محددة بلافتات تهدف إلى إنتاج الفروق التى تدعى بيانها.

∴ ∴ ∴

إن حقيقة استقلال العمر الاجتماعى عن العمر البيولوجى لاتظهر واضحة إلا فى المجال الأدبى، حيث يمكن أن يفصل بين الجيلين أقل من عشر سنوات (هذه هى حالة زولا المولود فى ١٨٤٠ وتلاميذه المشاهير المشاركين فى أمسيات ميدان Médan «منزل زولا»، أليكس المولود فى ١٨٤٧، ويسمانس المولود فى ١٨٤٨، ميرابو فى ١٨٤٨ موباسان فى ١٨٥٠، سيار فى ١٨٥١ هنيك Hennique فى ١٨٥٠). ويصدق نفس الشىء على مالارميه وتلاميذه الأول.

ونأخذ مثالا آخر هو بول بورجيه أحد المدافعين الرئيسيين عن الرواية السيكولوجية فلايفصله عن زولا إلا فارق أثنتى عشر سنة. ولم يفت زولا أن يوضح تلك الفجوة بين العمر الاجتماعى (المركز) والعمر «الواقعى» مشيراً إلى عقم الوقوف عند بلاهات وترهات مماثلة فى هذه اللحظة شديدة الخطورة من تطور الأفكار. فإن كل هؤلاء الشبان الذين هم جميعا بين الثلاثين والأربعين يتركون لدى انطباعا بأنهم قشور بندق تتراقص على شلالات نياجارا، فليس لديهم شىء تحت القشرة إلا ادعاء هائل فارغ»(١٠).

9. C.F. R. Ponton, Le Champ Litéraire en France de 1865 à 1905. Paris thèse EHESS, 1977, et J. Jurt Synchronic littéraire et rapport de forces. Le Champ poétique des années 80, (Oeuvres et critiques, XII n°2, 1987, P. 19-33.

٩) بونتون. المجال الأدبى فى فرنسا من ١٨٥٦ إلى ١٩٠٥ باريس رسالة دكتوراه و/جيرت، التزامن الأدبى وعلاقة القوى. المجال الشعرى فى الثمانينات.

(١٠) أوريه مبحث فى التطور الأدبى.

10 - J. Huret, Enquête sur l'évolution littéraire, Paris Charpentier, 1891 réédition avec notes et préface de Daniel Grojnowski, Vanves, Thot, 1985, P. 158.

مجال الأنتاج الثقافى
داخل مجال السلطة وداخل الحيز الاجتماعى

داخل مجال السلطة وداخل الحيز الأجتماعى

رأس مال اقتصادى + رأس مال رمزى نوعى +

رأس مال ثقافى + تحت المجال طليعة مكرسه تحت المجال

رأس مال أقتصادى +

رأس مال ثقافي مجال السلطة

+ رأس مال اقتصادى

مجال الأنتاج الثقافى – رأس مال ثقافى

درجة استقلال منخفضة درجة استقلال مرتفعة

+ رأس مال اقتصادى – رأس مال اقتصادى

– رأس مال رمزى نوعى + رأس مال رمزى نوعى

انتاج كبير انتاج محدود

الفن للفن

انتاج ثقافى فور فيل سلسلات طليعة

دون احتراف روائية صحافة بوهيمية

– رأس مال رمزى نوعى

الحيز الأجتماعى (قومى)

– رأس مال اقتصادى ، رأس مال ثقافى –

–

كان لشاغلي مواقع الطليعة الذين لم يتم تكريسهم بعد وعلى الأخص أكبرهم سنا (من الناحية البيولوجية) مصلحة فى اختزال التضاد الثانى إلى التضاد الأول، وفى إبراز أن النجاح أو الاعتراف الذى يستطيع الحصول عليه بعض كتاب الطليعة بمرور الزمان كان نتيجة للتخلى عن المبادىء أو التواطؤ مع النظام البورجوازى وكانوا يستطيعون الاتكاء على أنه إذا كان التكريس البورجوازى والمكاسب الاقتصادية أو الأمجاد الاجتماعية التى يتسم بها (أكاديمية وجوائز... الخ) لها الصدارة بالنسبة إلى الكتاب الذين ينتجون للسوق البورجوازية وسوق الاستهلاك الواسع، فهما أيضا موضع العناية من القسم الأكثر انقيادا من الطليعة راسخة القدم. فقد أفسحت الأكاديمية الفرنيسة دائما مكانا لعدد صغير من أصحاب الكتابة «الخالصة» مثل لوكنت دى ليل، قائد طابور البارناسيين، وكان هذا الشاعر عام ١٨٥٢ فى مقدمة «أشعار أثرية» قد اتخذ سمت نبى يسترجع النقاء الضائع، ويقف موقف الخصومة من الطرز الشائعة، ولكنه انتهى عضوا فى الأكاديمية، حائزا لوسام جوقة الشرف (وعلى النقيض من ذلك كان الواجب على الذين يريدون مهما كان الثمن تجنب أن يهضمهم الفن البورجوازى وتأثير التقادم الاجتماعى الذى يحدده ذلك، أن يرفضوا كل الشارات الاجتماعية للتكريس من أوسمة وجوائز وأكاديميات وكل ألوان التكريم).

وقد فُرضت البنى المتحولة مع الزمان وأشكال التغير التى تأسست منذ زمن بعيد فى نطاق الشعر، الذى كرس نفسه لإيقاع الثورات (الرومانسية والبارناسية والرمزية) على الرواية أيضا بعد الطبيعية، بل وعلى المسرح مع مقدم المخرج والثورة التى أحدثها.

وفى حالة الشعر تسارع إيقاع الثورات (سواء التى فى مرحلة المشروع أو التى حققت النجاح)، وفى بداية القرن العشرين شارفت «الفوضى الأدبية» كما يقول بعض النقاد على الوصول إلى الأوج: إن «مؤتمر الشعراء» المنعقد فى باريس فى مدرسة الدراسات الاجتماعية العليا فى ٢٧ مايو ١٩٠١ لتحبيذ محاولة للتآخى، انتهى وسط الصخب والقتال. لقد تعددت المدارس مما أدى إلى انقسامات مسلسلة : فهناك:

نزعة التركيب Synthétisme عند جان دى لاهير de la Hire، ونزعة التكامل -Intégralis me عند ادولف لاكوزون La Cuzon (١٩٠١)، نزعة النزوة Impulsionisme عند فلوريان بارمنتييه (١٩٠٤)، نزعة الارستقراطية عند لاكاز دوتييه Lacaze- Duthiers ١٩٠٦.، نزعة الاجماع عند جول رومان، ونزعة الإخلاص Sincérisme عند لوى ناز Nazz. والنزعة الذاتيه Subjectivisme عند هان رينيه Han Ryner، ونزعة الكاهن المحارب Druidisme عند ماكس جاكوب Max Jacob، والنزعة المستقبلية Futurisme عند مارينتى Marinetti (١٩٠٩)، ونزعة الكثافة L'intensisme عند شارل دى سان كير Saint Cyr (١٩١٠)، والتواقتية -Simulta néisme عند هنرى ماتان بارزان Barzun وفرنان. ديفوار Divoire ١٩١٢، والديناميه عند

هنرى جيلبو Guilbeaux ١٩١٣، نزعة الجموح Effrénéisme والكلية Totalisme .. الخ(١١)

وقد تذرع بعض الشعراء بمنطق الثورة الدائمة الذى أصبح قانون سيرورة المجال لتبرير نفاد صبرهم فى الوصول إلى وراثة المكانة، ولم يترددوا فى قول إن خمسا وعشرين سنه من مواصلة البقاء مدة شديدة الطول بالنسبة إلى الجيل الأدبى(١٢).

كما أدى السعار الانعزالى، الذى استثار الجنوح إلى الجماعات الصغيرة السياسية الطليعية، إلى انقسامات قادها زعماء نصبوا أنفسهم بأنفسهم: فالمتدهورون أنجبوا الرمزية التى أنجبت نزعة الروعة ونزعة السحر المجوسى والاشتراكية والفوضوية والمدرسة الرومانية (عند جان مورياس وتدعو إلى اشكال عصر النهضة وجو يونانى أو لاتينى). وكان من النادر جدا أن توجد حركة تصل إلى فرض نفسها وظل معظم قادة المدارس دون تلاميذ. ولكن فى كل مكان كانت القطيعة الاستهلالية تنجب تكرارا لها فى قطيعة جديدة.

وفى حالة الرواية أنجبت الثورة الطبيعية، إلى حين، رد فعل أصحاب السيكولوجيا، وفى حالة المسرح كما رأينا استثار ظهور المسرح الحر لأنطوان على نحو فورى تقريبا خلق مسرح العمل (لونيه بو) وهو إسقاط فى الحيز الجديد الذى افتتحه أنطوان للتضاد (الذى يتجاوز حدود الأنواع) بين الطبيعية والرمزية (ولحساب تلك القطيعة المزدوجة فرض الشعر سيطرته على الرواية عند ويسمانس وعلى المسرح عند ماترلنك). فكل ثورة ناجحة تضفى الشرعية على ذاتها ولكنها تضفى الشرعية أيضا على الثورة بوصفها ثورة، وهنا يدور الأمر على الثورة ضد الأشكال الجمالية التى فرضتها الثورة نفسها. وتشهد المظاهرات والبيانات من جانب كل الذين ابتداء من أول القرن بذلوا قصارى جهدهم لفرض نظام فنى جديد، يشار إليه بمفهوم اصطلاحى، على أن الثورة مالت إلى أن تفرض نفسها بوصفها **النموذج** للوصول إلى الوجود داخل المجال.

وأمامنا الحالة النموذجية التى يسمونها «أزمة النزعة الطبيعية» فهى ليست إلا مجموع الاستراتيجيات الرمزية الفعالة جزئيا التى أكدت بواسطتها زمرة من الكتاب والنقاد بالنسبة لبعض قضايا الطبيعية، حقها فى أن تخلفها عن طريق مايشبه الانقلاب الرمزى للحكم: أى بالإضافة إلى المؤلفين الخمسة لبيان ١٨ أغسطس ١٨٨٧ هناك برونتيير Brunetière الذى كتب فى أول سبتمبر ١٨٨٧ مقالا حول إفلاس الطبيعية، وبول بورجيه الذى وقف فى مقدمة روايته التلميذ (١٨٨٩) ضد الطبيعية الظافرة، وحتى جول أوريه فى

---

11. Florian-Parmentier, La Littérature et l'Époque, Histoire de la littérature française de 1885 à nos jours, Paris, Eugène Figuiére, 1914, P. 292-293.

(١١) فلوريان بوررمتييه، الأدب والعصر، تايخ الأدب الفرنسى من ١٨٨٥ إلى أيامنا، (١٩١٤).

(١٢) نفس المصدر.

تحقيقه الشهير (وهو أول مثال على هذه الاستطلاعات الأداتيه التى مورست كثيرا بعد ذلك والتى تتجه إلى إحداث النتائج التى تتظاهر بتسجيلها)، الذى أعطى فيه كل المدعين، ومن أمثلتهم ويسمانس فرصة إن يقولوا إن «الطبيعية انتهت» (١٣) وهكذا تأسس مخطط للفكر امتد نطاقه فى نفس الوقت عند الكتاب والصحفيين وعند ذلك الجزء من الجمهور الأكثر اهتماما بالتميز الثقافى، وهو مخطط يدفع إلى التفكير فى الحياة الأدبية بل فى الحياة الثقافية بأكملها وفقا لمنطق الموضة، وهو منطق يسمح بإدانة اتجاه أو تيار أو مدرسة بحجة واحدة فقط هى حجة التقادم وانقضاء العهد.

ديالكتيك التميز :

من الصعب إلا نستخلص من قراءة هذا العمل أو ذاك من أعمال الفترة أو الأعمال التى أعقبتها مباشرة(١٤) والتى تحصى تفصيلا كل المدارس الأدبية ذلك الشعور بأنها تنتسب إلى عالم خاضع بطريقة ميكانيكية تقريبا لقانون الفعل ورد الفعل، أو إذا أراد المرء أن يفسح مجالا للنوايا والاستعدادات لقانون الادعاء والتميز. ولا يوجد فعل من جانب فاعل ليس رد فعل على كل الأفعال الأخرى أو على هذا الفعل أو ذاك منها: فالرومانسية الجديدة ترفض الغموض الرمزى وتهدف إلى المصالحة بين الشعر والعلم، والمدرسة الرومانية عند جان مورياس (١٨٥٦ – ١٩١٠ . الذى كان أول من أطلق الرمزية على تلك المدرسة ثم تحول عنها مع شارل موراس ليدعو إلى الأشكال الشعرية التقليدية لعصر النهضة، وإلى نزعة محافظة في الشكل تستخدم لغة مهجورة وجوا يونانيا أو لاتينيا) تعارض الرمزية فى عودتها إلى الكلاسيكية، كما أن النزعة الإنسانية عند فرنان جريج Gregh ترفض الرمزية الغامضة اللا إنسانية، وتعارض النهضة الكلاسيكية الجديدة عند موريس Morice كل ماهو جديد كتلة واحدة.

∴ ∴ ∴

---

(١٣) وكان من الأشياء المميزة للنظام الجديد المؤسس داخل المجال الأدبى ذلك الاستطلاع المقدم إلى ٦٤ كاتبا (ونشر فى إكو دى بارى «صدى باريس» فى الأعداد من ٣ مارس إلى ٥ يوليه ١٨٩١)، والذى أعلن بالنص الكامل فلسفة التاريخ الجديدة، فلسفة التجاوز المستمر فى الأسئلة الثلاثة المقدمة: ١) هل الطبيعية مريضة؟ هل ماتت؟ ٢) هل يمكن إنقاذها ٣) ماذا سيحل محلها؟

(١٤) وعلى الأخص كتاب فلوريان بارمنتييه سابق الذكر الأدب والعصر وكذلك: J. Muller et G.Picard, Les Tendances présentes de la littérature française, 1913; G. Le Carbonel et C. Vellay, La littérature contemporaine, Paris, Mercure de France, 1905.

جيه موليه وجى بيكار: الاتجاهات الراهنة للأدب الفرنسى ١٩١٣ وجى لوكاربونيل وسى ڤيلليه، الأدب المعاصر ١٩٠٥.

ومن المفهوم أن من المستطاع أن نضع عند منعطف القرن – مع روبرت ول Robert Wohl – ظهور اتجاه شديد البروز يفكر فى مجمل النظام الاجتماعى من خلال مخطط التقسيم إلى أجيال (وفقا للمنطق الذى يذهب إلى أن المثقفين يبسطون فى الأغلب فوق العالم الاجتماعى سمات تتعلق بعالمهم بالغ الصغر [15]) وكانت تلك فى الحقيقة اللحظة التى اتجه فيها هذا التعارض بين الأجيال إلى أن يعمم نفسه داخل مجال الانتاج الثقافى فى مجموعه، وذلك على الأخص مع الثورة التى أعلنت عن مقدمها من خلال مؤلفات أجاثون Agathon الاسم المتسعار لهنرى ماسى Massis المولود فى ١٨٨٦ والفريد دى تارد المولود فى ١٨٨٠) «روح السوربون الجديدة» (١٩١١) «وشباب اليوم» (١٩١٣) ضد الفكر العلموى لرينان و تين الذى كان قد سيطر على المجال الثقافى بأكمله فى الثمانينات والذى انتصر فى المجال الجامعى من خلال مؤسسى العلوم الجديدة والجامعة الجديدة من أمثال دور كايم وسينوبوس Seignobos (المؤرخ) وأولار Aulard ولافيس (المؤرخ) ولانسون (مؤرخ الأدب الذى طبق المنهج التاريخى المقارن على الأدب) وبرونو Brunot (اللغوى مؤلف تاريخ اللغة الفرنسية). وفى هذا الطور الحرج من صراع دائم هو إعادة ترجمة داخل المجال الثقافى للتضاد بين اليمين واليسار، بين الكاثوليك والملحدين، فإن التقسيمات الأساسية التى ستصير المبادىء المشكلة لبنية النظرات النهائية إلى العالم كانت تتأكد بكل وضوح: رفض العقل والذكاء باسم القلب أو الإيمان يؤدى إلى نزعة معادية للعقلانية أو نزعة لاعقلانية تعلى من شأن التفهم ضد الشرح التحليلى وترفض العلم وخاصة العلم الاجتماعى – وتخص منه بالرفض – علم الاجتماع التيوتونى (الألمانى) لنزعته الاختزالية ووضعيته وماديته – كما تعلى من شأن الثقافة ضد الاستقصاء الخالى من الروح لدى «التقنيين العقليين» وصناديق بطاقاتهم، وتهدف إلى استرجاع المثل الأعلى الوطنى أى الإنسانيات الكلاسيكية، واللغة اللاتينية واليونانية، والنصب التذكارى للمؤلفين الفرنسيين العظام وكذلك فى مستوى آخر الرياضة البنية وفضائل الرجولة.

∴ ∴ ∴

وكان التعارض بين الراسخين والطامحين يؤسس داخل المجال التوتر بين هؤلاء الذين يبذلون قصارى جهدهم كما هى الحال فى السباق لتجاوز منافسيهم وأولئك الذين يريدون أن يتجنبوا ذلك. وتلك هى حالة زولا ومورباسان اللذين فى أعقاب نجاح الرواية

15 - C.F. R. Wohl, The Génération of 1914. Cambridge, Harvard University Press, 1979.

(١٥) ونجد التعبير النموذجى الأولى لنظرية الأجيال هذه التى صارت أحد المناهج المقررة فى الأدب (مع دراسة الأجيال الأدبية) وفى السياسة (الأجيال السياسية) فى كتاب فرانسوا منتريه François Mentré «الأجيال الاجتماعية» Génération sociale (باريس ١٩٢٠) الذى شيد مفهوم «الجيل الاجتماعى» بوصفه وحدة روحية مكونة حول «حالة جماعية» أو «وضع جماعى».

السيكولوجية غيرا موضاعاتهما الأساسية وطرائقهما مع «الحلم» لزولا و «حياة» (١٨٨٣ لموباسان) كما لوكان ذلك من أجل أن يستبقا تحقيق مشروع منافسيهما: «على أى حال إذا كان لدى الوقت سأقوم أنا نفسى بما يريدون» هكذا أجاب زولا على تحقيق أوريه، مدركا أنه سينجز بنفسه هذا التجاوز للطبيعية، أى لنفسه، وهو التجاوز الذى يريد خصومه أن ينجزوه ضده(١٦).

الثورات النوعية والتغيرات الخارجية

إذا كانت الصراعات بين حائزى رأس المال النوعى والذين مازالوا محرومين منه هى التى تشكل المحرك لتحول لاينقطع فى عرض المنتجات الرمزية، فإنه يبقى أنها لاتستطيع أن تؤدى إلى هذه التحولات العميقة لعلاقات القوة الرمزية التى هى بمثابة انقلابات فى تراتب الأنواع والمدارس والمؤلفين إلا إذا استطاعت الحصول على دعامة من التغيرات الخارجية فى نفس الاتجاه. وبين هذه التغيرات فإن التغير الأكثر تحديدا وحسما هو دون جدال نمو الجمهور المتعلم (من كل مستويات النظام التعليمى) الذى هو أساس عمليتين متوازيتين: زيادة عدد المنتجين الذين يستطيعون العيش من أقلامهم أو ينتزعون قوتهم من المهن الصغيرة التى تتيحها المشاريع الثقافية - دور النشر والصحف.. الخ، واتساع سوق القراء المحتملين الذين هم أيضا فى متناول المطالبين المتعاقبين بمكان تحت الشمس (من رومانسيين وبارناسيين وطبيعيين ورمزيين.. الخ» وفى متناول منتجاتهم. وتترابط هاتان العمليتان بوضوح بمقدار نمو سوق القراء المحتملين فهى التى تسمح بمضاعفة المهن الصغيرة المتاحة عندما تسمح بتنمية الصحافة والرواية.

وعلى نحو أعم، فعلى الرغم من أن الصراعات الداخلية مستقلة إلى حد كبير من ناحية المبدأ فهى تعتمد دائما **من ناحية النتيجة على التناظر الذى تستطيع إقامته مع الصراعات** الخارجية، عندما يتعلق الأمر بصراعات داخل مجال السلطة أو داخل المجال الاجتماعى فى كليته. وعلى هذا النحو فإن ثورة المدرسة الطبيعية صارت ممكنة بواسطة الالتقاء من ناحية بين الاسستعدادات الجديدة التى استطاع زولا وأصدقاؤه إدخالها فى مجال الانتاج ومن ناحية أخرى بين الفرص الموضوعية التى تكفل شروط تحقيق تلك الاستعدادات: أى هناك من ناحية تخفيض لحق الدخول إلى المهن الأدبية مرتبط بحالة ملائمة نسبيا لسوق العمل العقلى (بالمعنى الواسع)، تقدم مهنا ملائمة لكفالة حد أدنى من الموارد للكتاب

(١٦) تحقيق حول التطور الأدبى مصدر سابق ص ١٦٠.

16. J. Huret, Enquête sur l'évolution littéraire, op. cit., p. 160.

المحرومين من دخل ثابت مثل زولا نفسه، المستخدم فى مكتبة هاشيت من ١٨٦٠ إلى ١٨٦٥ والمشارك فى تحرير كثير من الصحف، وهناك من ناحية أخرى سوق أدبية فى حالة توسع، ومن ثم هناك قراء أكثر عددا وأكثر تشتتا (تنوعا) من زاوية الشريحة الاجتماعية، ومن ثم مهيأون إمكانا لاستقبال منتجات جديدة.

ولايمكن تفسير الاستدارة فى غير صالح النزعة الطبعية أثناء الثمانينات أكثر مما يمكن تفسير نجاحها السابق باعتبار الإخفاق الحالى والنجاح السابق نتيجة مباشرة لتغيرات خارجية اقتصادية أو سياسية. «فأزمة الطبيعية» متضايفة مع أزمة فى السوق الأدبية أى على وجه الدقة مع اختفاء الشروط التى كانت ملائمة لوصول فئات اجتماعية جديدة إلى الاستهلاك الأدبى وبالتوازى إلى الانتاج الأدبى. كما أن الوضع السياسى (تضاعف بورصات العمل وتطور الاتحاد العام للعمال والحركة الاشتراكية فى المناطق الصناعية مثل انزان Anzin وفورمى Fourmies) الذى لم يكن مقطوع الصلة بالتجديد ذى الطابع الروحى داخل البورجوازية (والتحولات الكثيرة جدا في عقائد الكتاب) كان لابد أن يشجع أولئك الذين دفعهم المنطق الداخلى لصراع المنافسة إلى الوقوف داخل المجال ضد أنصار النزعة الطبعية (ومن خلالهم ضد الادعاءات الثقافية لأقسام صاعدة من البورجوازية الصغيرة والبورجوازية). وقد أسهم جو الإحياء الروحى دون شك فى تحبيذ العودة إلى أشكال من الفن تدفع مثل الشعر الرمزى أو الرواية السيكولوجية إلى أعلى درجة النفى الذى يرد الثقة للعالم الاجتماعى.

ويبقى أن نفحص كيف يستطيع «المشروع الخلاق» أن ينبثق من لقاء بين الاستعدادات الخاصة التى يدخلها منتج ما (أو مجموعة من المنتجين) إلى المجال (نتيجة لمساره السابق وموقعه فى المجال) وحيز الممكنات المنغرسة فى المجال (التى نضعها تحت اللفظ الغامض: التقليد الفنى أو الأدبى). وفى حالة زولا الخاصة ينبغى أن نحلل ما هو الشىء فى تجربة الكاتب (نحن نعرف على وجه الخصوص أنه اضطر إلى معاناة سنوات طويلة من البؤس نتيجة للموت المبكر لوالده)، الذى استطاع حث تطور الرؤية الثائرة للضرورة (أى للحتمية القدرية) الاقتصادية التى تعبر عنها كل أعماله، والقوة غير المعتادة للقطيعة والمقاومة (الصادرة دون شك عن نفس الاستعدادات) التى كانت لازمة لانجاز تلك الأعمال والدفاع عنها ضد كل منطق المجال. «إن عملا فنيا ما كما كتب فى «النزعة الطبيعية فى المسرح» ليس إلا معركة تشن على الأعراف» فاقتران ظرف موات على نحو استثنائى مع عدم اكتراث عنيد بالتوصيات الضمنية للمجال الأدبى، وبعد نجاح روايته «الحانة»، عدم الاكتراث بكل تجليات الكراهية والازدراء، هو وحده الذى يجعل من الممكن تحقيق مثل هذا التحدى للمعايير الأكثر جوهرية للياقة الأدبية وخصوصا تحقيق نجاحه المستمر.

ولكن من المحتمل أن زولا ماكان سيتفادى فقدان الثقة الذى يعرضه له نجاحه فى بيع أعماله، والارتياب فى الابتذال الذى يتضمنه ذلك النجاح لو لم يكن قد نجح – على الأقل جزئيا – (دون أن يكون قد سعى وراء ذلك) فى تغيير مبادىء الإدراك والتقييم السائدة، وذلك على الأخص بتشكيله باختيار متعمد شرعى حزبا للاستقلال وللكرامة النوعية للأديب، المؤسس على وضع نفوذه النوعى فى خدمة قضايا سياسية. وكان ينبغى عليه لتحقيق ذلك إنتاج شخصية جديدة هى شخصية المثقف، وذلك عن طريق أن يخترع للفنان رسالة هدم نبوية، لا ينفصل فيها الجانب الثقافى العقلى عن الجانب السياسى، وهى رسالة ملائمة لإضفاء طابع الحزب الجمالى والأخلاقى والسياسى المهيأ لاستقبال مدافعين عتاة على كل مايصفه خصومها بأنه نتيجة لذوق مبتذل فاسد. وهو بدفعه تطور المجال الأدبى فى اتجاه الاستقلال إلى نهايته قد حاول أن يفرض حتى فى السياسة قيم الاستقلال نفسها التى تأكدت داخل المجال الأدبى. وقد أدى نجاحه هناك إلى أنه بمناسبة قضية دريفوس وصل إلى أن يدخل على المجال السياسى مشكلة تم بناؤها وفقا لمبادىء التقسيم المميز للمجال الثقافى، وإلى أن يفرض على العالم الاجتماعى بأكمله القوانين غير المكتوبة لهذا العالم الخاص، ولكن الذى يتسم بخصوصية الانتماء الكلى والشامل.

وهكذا وبطريقة حافلة بالمفارقة كان استقلال المجال الثقافى هو الذى جعل ممكنا الفعل التدشينى لكاتب تدخل فى المجال السياسى باسم معايير خاصة بالمجال الأدبى، مشكلا نفسه كمثقف. إن مقالات «أنا أتهم» هى نهاية واكتمال لعملية تحرير جمعية، ظلت تكتمل تدريجيا فى مجال الإنتاج الثقافى: فباعتبارها قطيعة نبوية مع النظام القائم أعادت فى مواجهة كل مصالح الدولة تأكيد أن قيم الحقيقة والعدالة لاتقبل اختزالا، وفى نفس الوقت تأكيد استقلال الأوصياء على تلك القيم بالنسبة إلى معايير السياسة (مثل قيم الوطنية على سبيل المثال)، وإلى ضوابط الحياة الاقتصادية.

فالمثقف يشكل نفسه كمثقف فى عملية اقتحامه المجال السياسى **باسم الاستقلال**، وباسم قيم نوعية تخص مجال الانتاج الثقافى الذى وصل إلى درجة عالية من الاستقلال إزاء السلطات (وليس مثل الرجل السياسى الذى يمتلك رأسمالا ثقافيا ضخما على أساس من نفوذ سياسى بالمعنى المحدد، تم اكتسابه مقابل التخلى عن المهنة والقيم الثقافية). وبذلك كان هذا المثقف يتعارض مع كاتب القرن السابع عشر، الذى كان يشغل منصبا حكوميا يدر دخلا، ويعهد له بوظيفة معترف بها، ولكنها من الوظائف التابعة، المقصورة على الترويح، ومن ثم بعيدة عن المسائل الساخنة للسياسة واللاهوت. كما كان يتعارض فى نفس الوقت مع رجل التشريع ذى الطموح الذى يتظاهر بممارسة سلطة روحية داخل

النظام السياسى، وينافس الأمير أو الوزير على أرضه الخاصة، على طريقة روسو وهو يكتب دستورا لبولندا، كما كان يتعارض فى النهاية مع هؤلاء الذين قايضوا وضعا ثانويا فى الأغلب داخل المجال الثقافى مقابل منصب فى المجال السياسى، ويقطعون صلتهم على نحو متباه بقيم عالمهم الأصلى، حريصين على أن يؤكدوا أنفسهم باعتبارهم رجال عمل لاقول، وهم الذين يكونون فى الأغلب أشد ميلا إلى استنكار المثالية أو انعدام الواقعية لدى «النظريين» لكى يبرروا لأنفسهم خيانة القيم المغروسة فى النظريات. إنه ينحصر فى نظامه الخاص مستندا على قيمه الخاصة، قيم الحرية والتنزه عن الأغراض والعدالة التى تستبعد أن يستطيع التنازل عن مكانته ومسئوليته النوعية مقابل أرباح أو سلطات اجتماعية أو سياسية هى بالضرورة منتقصة القيمة، مؤكدا ذاته ضد القوانين النوعية للسياسة، قوانين السياسة العملية ومصالح الدولة [١٧] باعتباره المدافع عن المبادىء الشاملة النوعية لعالمه الخاص [١٨] إن اختراع المثقف الذى اكتمل بزولا لايفترض فقط اكتساب المجال الثقافى استقلالا مسبقا، فهو نهاية عملية أخرى موازية، عملية تمايز أدت إلى تكوين سلك من محترفى السياسة يمارس تأثيرا غير مباشر على تشكيل المجال الثقافى[١٩] فقد شجع النضال الليبرالى ضد عودة الملكية وفتّح المنافذ أمام الأدباء فى فترة الملكية الأورليانية (لوى فيليب) إن لم يكن تسيساً للحياة الثقافية فعلى الأقل نوعا من اللاتمايز بين الأدب والسياسة كما يشهد على ذلك ازدهار سياسيين أدباء وأدباء سياسيين، مثل جيزو وتيير ومشيليه وتييرى وفيلمان Villemain وكوزان وجوفروا Jouffroy أو نيسار Nisard. وقدر ردت ثورة ١٨٤٨ التى خيبت آمال الليبراليين أو أقلقتهم ومعها على الأخص الامبراطورية الثانية معظم الكتاب إلى نوع من نزعة السكينة السلبية السياسية Quiétisme لا ينفصل عن انثناء متعال نحو الفن للفن، معرفا بأنه ضد «الفن الاجتماعى».

ويتذكر المرء بودلير منفجراً بالغضب ضد الاشتراكيين: «اضرب بأمانة لوح كتف الفوضوى!» [٢٠] أو لوكونت دى ليل مستخلصا الدرس للوى مينار Ménard الذى ظل وفيا

---

(١٧) حول انضاج مفهوم «مصلحة الدولة» باعتبارها مصلحة نوعية لايمكن اختزالها إلى «مصلحة أخلاقية» أو إلى مصلحة لاهوتيه انظر كتاب E. Thuau, Raison d'État et Pensée politque à l'époque de Richelieu thèse, Paris, Université de Paris, 1966.

تيو مصلحة الدولة والفكر السياسى فى عصر ريشيليو. رسالة جامعية باريس ١٩٦٦.

(١٨) نرى هنا على نحو عابر انعدام الواقعية الكامل للقوانين الاتجاهية الكبرى مثل القانون الذى يذهب إلى أن المثقفين يفقدون من السلطة السياسية بمقدار مايكسبون من استقلال، والحقيقة أن شكل السلطة نفسه هو الذى يتغير بدرجة أنه لايكون هناك معنى لمقارنة السلطة النقدية السلبية لزولا أو لسارتر بالسلطة التابعة لأمثال كورنى أو راسين.

(١٩) حول المنطق النوعى للمجال السياسى انظر للمؤلف «التمثيل السياسى. عناصر لنظرية فى المجال السياسى».

(٢٠) بودلير كما استشهد أ. كاسانى فى نظرية الفن للفن مصدر سابق ص ٨١.

A. Cassagne, La Théorie de l'art pour l'art, op. cit., p. 81.

لمثله السياسية: «هل ستقضى عمرك مؤديا مراسم العبادة لبلانكى Blanqui (المنظر الثورى والقائد الجماهيرى فى ثورة ١٨٤٨ وفى الكوميونه) الذى لايزيد أو ينقص عن أن يكون بلطة ثورية، بلطة نافعة فى موضعها، فأنا أعرف ذلك جيدا، ولكنه بلطة فى آخر الأمر» انطلق! ففى اليوم الذى تصنع فيه عملا فنيا جميلا تكون قد أثبت حبك للعدالة والحق بطريقة أفضل من كتابتك عشرين مجلدا فى الاقتصاد»(٢١) ولكن التعبير الأكثر نموذجية عن فقدان سحر السياسة نجده عند فلوبر وتين ورينان الذين اعتصموا بأعمالهم ولاذوا بالصمت حول الأحداث السياسية.

وبين العوامل التى وجهت الكتاب نحو تدعيم الاستقلال إزاء المطالب الخارجية لعبت العداوة تجاه السياسة وتجاه أولئك الذين ينوون إعادة إدخال الرهانات السياسية داخل المجال الأدبى مثل أنصار الفن الاجتماعى دورا محدداً بلا شك. وهكذا فبواسطة قلب غريب للأوضاع استطاع زولا والباحثون الذين أنجبهم تطور التعليم العالى وتطور البحث، وبالارتكاز على النفوذ النوعى الذى تحقق ضد السياسة على أيدى الكتاب والفنانين من دعاة الفن الخالص أن يقطعوا صلتهم بنزعة «اللامبالاة السياسية» لدى أسلافهم لكى يتدخلوا بمناسبة قضية دريفوس فى المجال السياسى نفسه ولكن باسلحة ليست هى أسلحة السياسة.

إن زولا «الملتزم» الذى «يحض على الهدى» أى المبشر الذى اخترعه التقليد النضالى متناويا مع التكريس التعليمى المدرسى قطعة قطعة يخفى أن المدافع عن دريفوس هو نفسه الذى دافع عن مانيه ضد الأكاديمية والصالون و«النغمة الصحيحة» البورجوازية، بل هو أيضا الذى دافع باسم العقيدة نفسها عن استقلال الفن ضد برودون وقراءاته للتصوير ذات النزعة الداعية إلى خير الانسانية وإلى الوعظ الأخلاقى وإلى التبشير بالاشتراكية: «لقد دافعت عن مانيه كما دافعت طيلة حياتى عن كل فردية حرة تتعرض للهجوم. فأنا دائما فى صف المهزومين، فهناك صراع جلى بين الأمزجة غير القابلة للترويض والجمهور» وبعد ذلك: «أتخيل أننى فى وسط الشارع وأننى ألتقى بجمع محتشد من الصبية يقذف إدوار مانيه بالأحجار. وكان نقاد الفن - آسف - رقباء البوليس فى المدينة يسيئون القيام بعملهم، فكانوا يزيدون الجلبة بدلا من أن يهدئوها بل، وليغفر لى الله، لقد بدا لى أن رقباء البوليس فى المدينة يمسكون بأحجار ضخمة فى أيديهم. لقد كان فى هذا المشهد بعض الغلظة أحزنتنى أنا العابر الذى لايعنينى الأمر، وأمشى هادئا حرا. وقد اقتربت وسألت الصبية وسألت رقباء البوليس وعرفت أى جريمة ارتكبها هذا المنبوذ الذى يرجمونه. وعدت

(٢١) C. M. Leconte de Lisle. Lettre à Louis Ménard, 7 Septembre 1849, cité par P. Lidsky, les Écrivains contre la commune op. cit.

إلى منزلى وحررت من أجل شرف الحقيقة محضرا بالواقعة لكى يقرؤه الناس(٢٢) ومثل هذا «المحضر» هو الذى حررته مقالات «إنى أتهم».

المبادلات بين الرسامين والكتاب

ولكن كما أن مثال زولا نفسه يكفى للتذكر، ينبغى هنا العودة إلى الوراء وإلقاء نظرة أوسع على عملية اكتساب المجالين الأدبى والفنى استقلالهما. وليس من المستطاع فى الحقيقة فهم التحول الجمعى الذى أدى إلى اختراع الكاتب والفنان من خلال تأسيس عوالم اجتماعية مستقلة نسبيا، حيث توجد الضرورات الاقتصادية معلقة جزئيا (لاتعمل) إلا بشرط الخروج من الحدود التى يفرضها تقسيم التخصصات والقدرات. وسيظل الأمر الجوهرى غير قابل للتعقل طالما ظل المرء منحصرا فى حدود تقليد أدبى أو فنى بمفرده. فقد تحققت خطوات التقدم نحو الاستقلال فى لحظات مختلفة داخل العالمين، وفى ارتباط بالتغيرات الاقتصادية أو الهيكلية (البنيوية) وبالنسبة إلى سلطات مختلفة مثل الأكاديمية أو السوق، وقد استطاع الكتاب الإفادة من إنجازات الرسامين، والعكس صحيح فيما يتعلق بتنمية الاستقلال.(٢٢)

ويقترن البناء الاجتماعى لمجالات إنتاج مستقلة ببناء مبادىء نوعية لادراك العالم الطبيعى والاجتماعى وتقييمه (وللتمثيلات الأدبية والفنية لهذا العالم) أى بإقامة نمط للإدراك جمالى نوعيا يضع مبدأ «الإبداع» فى موقعه داخل التمثيل وليس داخل الشىء الممثَّل، والذى لن يتأكد بهذا القدر من الاكتمال إلا فى القدرة على التأسيس الجمالى للموضوعات الهابطة أو المبتذلة فى العالم الحديث.

وإذا كانت التجديدات التى أدت إلى اختراع الفنان والفن الحديث ليست قابلة للفهم إلا على مستوى مجال الانتاج الثقافى فى مجمله فإن ذلك يرجع إلي أن الفنانين والكتاب استطاعوا، نظرا للفجوات بين التحولات التى طرأت على المجال الأدبى والفنى، كما لوكانوا فى سباق للتتابع، الإفادة من قفزات التقدم المنجزة فى لحظات مختلفة بواسطة الطلائع المناظرة. ومن ثم صار من المستطاع أن نجد تراكما من الاكتشافات التى جعلها المنطق

22.CF É. Zola, Mes Haines. Paris, Fasquelle, 1923, P. 322 et 330.

(٢٢) إميل زولا: ألوان من كراهيتى. وفيما يتعلق بكوربيه وبرودون: إن نجما بالنسبة إليه هو موضوع، فلترسمه أحمر أو أخضر، لايهم! (....) إنه يعلق ويرغم اللوحة على أن تعنى شيئا، ولا كلمة واحدة عن الشكل وكذلك : «أما الفن عندى على العكس فهو نفى للمجتمع وإثبات للفرد خارج كل قواعد وكل ضرورات اجتماعية).

نفس المصدر السابق ص ٣٥-٣٦-٣٩.

النوعى لهذا المجال أو ذاك ممكنة، وأن يظهر هذا التراكم بالرجوع إلى الوراء كأنه مناظر جانبية متتامة للعملية التاريخية الواحدة نفسها.

وسأقوم فوق ذلك بتحليل الصراعات التى وجب على الرسامين، ومانيه على وجه الخصوص، أن يخوضوها لتحقيق استقلالهم ضد الأكاديمية، والعملية التى كف عالم الفنانين فى نهايتها عن أن يعمل بوصفه جهازاً متراتبا تسيطر عليه هيئة عليا ولكى يتأسس شيئا فشيئا بوصفه مجالا للمنافسه من أجل احتكار الشرعية الفنية: فالعملية التى أدت إلى تأسيس مجال ماهى عملية اضفاء طابع المؤسسة على انتهاك المعايير، وهى عملية لن يستطيع أحد فى نهايتها أن يتخذ وضع الأستاذ أو السيد المالك المطلق للناموس، أى لمبدأ الرؤية والتصنيف الشرعى. لقد ألغت الثورة الرمزية التى ابتدأها مانيه إمكان الرجوع إلى سلطة نهائية، لمحكمة أعلى درجة، قادرة على البت فى كل الخصومات فى المسائل الفنية: وأفسحت وحدانية المرجع المقدس مكانها لمنافسة آلهة متعددة تحيط بها الشكوك.

واسترجع طرح الأكاديمية للتساؤل التاريخ المنقضى فى الظاهر لانتاج فنى متحصر فى العالم المغلق لممكنات محددة مسبقاً، وفتح أمام الارتياد عالما لا متناهيا من الممكنات. لقد دمر مانيه الأسس الاجتماعية لوجهة النظر الثابتة المطلقة لدى النزعة الإطلاقية الفنية (كما دمر فكرة موقع ممتاز للضوء الذى أصبح من الآن فصاعدا حاضرا فى كل مكان على سطح الأشياء)، لقد أرسى أسس تعدد وجهات النظر، المغروس فى صميم وجود المجال (ونستطيع التساؤل عما إذا كان التخلى الملاحظ غالبا عن وجهة النظر ذات السيادة شبه الإلهية فى كتابة الرواية ليست على صلة بظهور تعددية المنظورات المتنافسة داخل المجال)،

∴ ∴ ∴

بإبراز الدور الثورى لمانيه (مثل دور بودلير وفلوبير فى موضع آخر) لا أريد تشجيع رؤية لتكوين المجال تقطع أوصال الاستمرار على نحو ساذج. فإذا كان صحيحا أن من المستطاع تحديد اللحظة التى عانت فيها عملية الانبثاق البطيئة (كما يقول بحق يان هاكنج Ian Hacking) لبنية ما التحول الكيفى الحاسم الذى يبدو مؤديا إلى اكتمال البنية، فمن الصحيح أيضا أنه من الممكن أن نضع فى كل لحظة من لحظات هذه العملية الجمعية المتصلة انبثاق شكل مؤقت للبنية، قادر منذ تلك اللحظة على توجيه وقيادة الظواهر التى تستطيع أن تنشأ فيها، وعلى الاسهام بذلك فى الإعداد الأكثر اكتمالا للبنية. ولكننى سأيم

---

(٢٢) اعتمد هنا على البحث الذى شرعت فيه بخصوص «الثورة الرمزية» التى أحدثها مانيه، والتى قدمت نتائجها الأولية (عن الأكاديمية والعين الأكاديمية) فى بحثى المسمى: اضفاء طابع المؤسسة على الخروج على القياس». وأنا أحاول هنا أن أقدم مخططا مبسطا» عن أنواع التبادل بين الرسامين والكتاب ومتروك للقارىء مهمة إغنائه وتنويع ألوانه.

شطر أرسطو متسائلا بحثا عن ترياق ضد وهم البداية الأولى كيف يمكن أن تكون الصياغة (التهكمية بعض الشيء) للمشكلة الزائفة التى أثارت الكثير من المجادلات العقيمة حول مولد الفنان والكاتب: كيف يتوقف جيش منكسر عن الفرار؟ فى أى لحظة يمكن القول أنه توقف؟ أفى اللحظة التى توقف فيها أول جندى أو ثانى جندى أو ثالث جندى؟ أم فقط حينما كف عدد كاف من الجنود عن الفرار؟ أم حينما توقف آخر الهاربين عن فراره؟ فى الحقيقة ليس من المستطاع القول مع من توقف الجيش عن الفرار: ففى الواقع أنه كان قد بدأ فعل ذلك منذ زمن طويل.

∴ ∴ ∴

ولكن الرسامين (وعلى الأخص المرفوضين) فى صراعهم ضد الأكاديمية استطاعوا أن يستندوا إلى كل جهد الابتكار الجماعى (الذى بدأ مع الرومانسية) للشخصية البطولية للفنان المنغمس فى النضال، المتمرد الذى تقاس أصالته الفذة بكونه ضحية لإستعصائه على الفهم، أو بالفضيحة التى يثيرها حوله. ولكنهم قد تلقوا أيضا الدعم المباشر من الكتاب، الذين تحرروا منذ زمن طويل من السلطة الأكاديمية التى كانت تضمن لهم ابتداء من القرن السابع عشر هوية معترفا بها ولكن بأن تخصص لهم وظيفة متعينة هى فى جميع الأحوال محددة من الخارج. لقد أحال الكتاب إلى الرسامين صورة سامية للقطيعة البطولية التى كانوا بسبيلهم إلى إنجازها وعلى الأخص لقد حملوا إلى نظام الخطاب الكشوف التى كان الرسامون بصدد تحقيقها عمليا، فيما يتعلق بفن الحياة على وجه الخصوص.

وبعد شاتو بريان الذى مجد تحمل البؤس فى «ذكريات ما وراء الموت» وروح التفانى وإنكار الذات عند الفنان وجد الرومانسيون العظام هوجو ودى فينى وموسيه فى الدفاع عن شهداء الفن فرصا كثيرة للتعبير عن ازدرائهم للبورجوازى وعن إشفاقهم على أنفسهم. بل إن صورة الفنان الرجيم نفسها التى هى عنصر مركزى فى الرؤية الجديدة للعالم تعتمد مباشرة على مثال الكرم والتفانى الذى قدمه الرسامون إلى كل العالم الثقافى: جلير Gleyre يرفض أى مقابل من تلاميذه، وكورو Corot يمد يد الغوث لدوميه Daumier ودوبريه Dupré يستأجر مرسما لتيودور روسو Rousseau.. الخ، دون حديث عن كل هؤلاء الذين تحملوا البؤس ببطولة أو ضحوا بحياتهم حبا فى الفن والذين وصفت «مناظر من حياة البوهيمية» مثل سائر الروايات ذات المنحى نفسه (روايات شانفلورى على سبيل المثال) وجودهم السامى الحافل بالتعاسة. وثمة مواجهة بين التضادات فالتنزه عن الغرض ضد المصلحة والنبل ضد الوضاعة والكرم والشجاعة ضد الدناءة والحرص، والفن والحب الخالصان ضد الفن والحب المرتزقين. وظلت هذه التضادات تتأكد فى جميع الأنحاء ابتداء

من العصر الرومانسي، فى الأدب أولا مع اللوحات المتقابلة التى لاتحصى للفنان والبورجوازى (شاترتون وچون بل والرسام تيودور دى سومر فيو Théodore de Sommerivieux وتاجر الصوف العجوز جيوم Guillaume فى «منزل القطة التى تتمسح» .. الخ) ولكن كذلك على وجه الخصوص فى فن الكاريكاتير مع أمثال فيليبون وجرانفيل وديكامب، وهنرى مونييه أو دومييه الذين نددوا بالبورجوازى حديث الثراء وراء ملامح الشخصيات الكاريكاتيرية عن البورجوازى الضيق الأفق الراضى عن نفسه مثل ماييه Mayeux أو روبير ماكير Robert Macaire أو مسيو برودوم Prudhomme.

ولم يسهم أحد بلا شك أكثر مما أسهم بودلير الذى كانت كتاباته الأولى المعروفة وهى الصالونات في أعوام ١٨٤٥ و ١٨٤٦ قد أبدعت صورة الفنان باعتباره بطلا متوحدا منعزلا يمارس على غرار ديلاكروا حياة الارستقراطى غير المكترث بالأمجاد والمتجه بكليته نحو الأجيال المقبلة، (٢٥) وكذلك باعتباره شخصية كئيبة المزاج منذورة للشؤم والسوداوية.

وتلك هى النظرية الفريدة لاقتصاد هذا العالم الاستثنائى التى يقيمها الكُتاب حينما قدموا مثل تيوفيل جوتييه فى مقدمة «مدموازيل دى موپان» أو بودلير فى صالون ١٨٤٦ – فيما يتعلق بالتصوير – الصياغات الأولى النسقية لنظرية الفن للفن، إنها تلك الطريقة الخاصة لأن يحيا الفنان فنه التى تمد جذورها في فن للحياة مقطوع الصلة بأسلوب الحياة البورجوازى لأنه على الأخص يرتكز على رفض كل تبرير اجتماعى للفن وللفنان.

∴ ∴ ∴

ومما له دلالة أن مفهوم الفن للفن قد ظهر متعلقا بقطعة «رولان غضوبا» للنحات جان دو سنيور Jean Duseigneur المعروضة فى صالون ١٨٣١ : فعند هذا الفنان فى شارع فوجيرار Vaugirard اجتمع عند نهاية الثلاثنيات أولئك الذين أسماهم نيرفال «الحلقة الصغيرة» وهم بوريل (بطرس يوريل Borel (١٨٠٩-١٨٥٩) الكاتب الرومانسى الهامشى الذى احتفى به السرياليون فيما بعد ونرڤال وجوتييه. وهم الذين هربوا من مبالغات «فرنسا الفتاة» والتقوا على مواقع أكثر تحفظا وبساطة فى شارع دوينيه Doyenné . وأمامنا الرسام الذى صار كاتبا (مثل بطرس بوريل Borel وديليكلوز Delescluze) ومن ثم أصبح مهيأ لكى يلعب دور الوسيط بين العالمين، ومثل جوتييه الأكثر اتصافا «بالطابع التصويرى» بين الكتاب و«الأستاذ المنزه عن الأخطاء» للجيل الجديد (وفقا لإهداء أزهار الشر)، فهو الذى سيعبر عن رؤية للفن والفنان يجرى إنضاجها داخل هذه المجموعة: تنمية

---

(٢٥) بودلير الأعمال الكاملة مرجع سابق المجلد الثانى ص ٣١٢.

25. C. Baudelaire, Œuvres Complètes, op. cit., t. II p. 312.

حرة للابتكار العقلى الذى ينبغى أن يهز الذوق والأعراف والقواعد، وأن يبغض ويرفض «من أسفل» كل الذين يسميهم طلاب الفن «بقالين» «وسوقيين» أو بورجوازيين، بالإضافة إلى الاحتفاء بمباهج الحب وإلى تقديس الفن باعتباره الخالق الثانى. وسوف يهزأ الفنان الذى يجمع بين نزعتى النخبة ومعاداة النفعية من الأخلاقيات المتعارف عليها ومن الدين ومن الواجبات والمسؤوليات، وسوف يزدرى كل مايستدعى فكرة خدمة ما، ينبغى على الفن أن يؤديها للمجتمع.

∴ ∴ ∴

إن الرسام الذى يؤكد ذاته ضد الأكاديمية والذى لايستطيع سوء القصد لدى المؤسسات الرسمية إلا أن يعلى من قدره يمثل التجسيد بامتياز «للمبدع الخلاق» صاحب الطبيعة مشبوبة العاطفة الحافلة بالطاقة الضخمة بحساسيتها خارج ماهو عام شائع، وبقدرتها الفريدة على تحويل Transsubstantiation كتحويل خبز القربان ونبيذه إلى لحم ودم إنه مثل تبالديو فى مسرحية الفريد موسيه لورنزاشيو Lorenzaccio (التى تصور اغتيال الكسندر مديتشى بيد ابن عمه لورنزو) فهو وحده الكائن الحر فى عالم فاسد، والذى يستطيع أن يعطى للعالم معنى، وأن يطرد شياطين الشر ويغير الحياة بواسطة فضيلة التأمل والإبداع الفنى.

إن هذا العالم شديد التنوع والحافل بالاستقطاب الذى يشار إليه عموما بوصفه عالم البوهيمية هو كما رأينا محل لجهد ضخم فى التجريب، أطلق عليه لامينيه اسم «التحلل الروحى من القواعد»، وقد تم من خلاله اختراع فن جديد للحياة.

لقد قدم الرسامون إلى الكتاب على طريقة النبوة المثالية بالمعنى الذى يقصده ماكس فيبر (معنى التنزه عن الغرض والمصلحة) نموذجا للفنان الخالص الذى يحاول الكتاب فى موضع آخر اختراعه وفرضه، فالتصوير الخالص المتحرر من أى التزام بخدمة أى شىء، أو ببساطة المتحرر من أن يعنى شيئا أو يدل على شىء والذى يقدمونه فى تعارض مع التقليد الأكاديمى قد أسهم فى تجسيد إمكان فن «خالص». وكان النقد الفنى الذى احتل مكانا شديد الضخامة فى نشاط الكتاب هو الفرصة المفتوحة أمامهم دون شك لاكتشاف حقيقة ممارستهم ومشروعهم الفنى. وماكان مطروحا فى الحقيقة لم يقف عند إعادة تعريف وظائف النشاط الفنى، ولا عند الثورة العقلية الضرورية لأن يستوعب الفكر كل الخبرات المستبعدة من النظام الأكاديمى مثل «الانفعال» و «الانطباع» و «الضوء» و «الأصالة» (بمعنى الابتكار) و «التلقائية»، ولأن يراجع الألفاظ الأكثر ألفة فى القاموس التقليدى لنقد الفن مثل «دراسة» و «رسم تخطيطى» و «صورة شخصية» و «منظر طبيعى». بل يتعلق الأمر بخلق شروط اعتقاد جديد قادر على أن يعطى معنى لفن الحياة فى هذا العالم المعكوس الذى هو العالم الفنى.

ولم يكن الرسامون الذين قطعوا صلتهم بالأكاديمية والجمهور البورجوازى بقادرين على إنجاح التحول فى التفكير الذى فرض نفسه عليهم دون عون من الكتاب. فهم متحصنون بقدرتهم النوعية باعتبارهم محترفى التفسير، ومعتمدون على تقليد فى القطيعة مع النظام البورجوازى تأسس فى المجال الأدبى مع الرومانسية، فهؤلاء الكتاب كانوا يمتلكون القدرات على مصاحبة جهد التحول الأخلاقى والجمالى الذى أنجزته طليعة الرسامين وعلى دفع الثورة الرمزية إلى اكتمال تحققها، وذلك بتأسيس ضرورات الاقتصاد الجديد للمتلكات الرمزية فى مبادىء مطروحة ومفترضه على نحو مصرح به مع نظرية «الفن للفن».

ولكن الكتاب قد تعلموا أيضا الكثير الذى يصلح قاعدة لسلوكهم الخاص في الدفا ع عن الرسامين المارقين. ومن ثم كان لابد للحرية التى منحها الرسامون لأنفسهم – ومانيه على الأخص – بتأكيدهم ما أسماه جوزيف سلون(٢٦) Sloane «حيادية الموضوع» أى رفض كل تراتب بين الموضوعات وكل وظيفة تعليمية أخلاقية أو سياسية من أن تؤثر بالمقابل فى الكتاب الذين على الرغم من أنهم كانوا قد تحرروا منذ زمن بعيد من كل أشكال القسر الأكاديمى فقد كانوا بوصفهم مستخدمين للغة فى المحل الأول أكثر خضوعا على نحو مباشر لمطلب «الرسالة».

لقد كانت الثورة التى ستؤدى إلى تأسيس عوالم فنية منفصلة، باعتبارها منغلقة على نقاء الاختلاف الذى يحدد كل منها على وجه الخصوص، تعمل فى زمنين مختلفين. فالأمر يتعلق أولا بتحرير الرسام من التزام أن يحقق وظيفة اجتماعية وأن يطيع أمرا أو طلبا أو أن يخدم قضية. وفى هذا الطور كانت مساعدة الكتاب تلعب دورا محدداً. ومن ثم نجد زولا باسم التصوير، وهو فى علاقته المكتوبة أو المنطوقة لايتعين عليه أن ينقل رسالة، يندد بالاستخدام التعليمى الذى أراد برودون أن يفرضه على تصوير «كوربيه»: «كيف ذلك؟ إن أمامك الكتابة، والكلام وتستطيع أن تقول كل ماتريد، ولكنك توجهت بالخطاب إلى فن الخطوط والألوان من أجل التعليم والتثقيف. وحنانيك: تذكر أننا لسنا عقولا بالكامل فحسب. فإذا كنت رجلا عمليا دع للفيلسوف حق أن يعطينا دروسا، ودع للرسام حق أن يعطينا عواطف. وأنا لا أعتقد أنه ينبغى عليك أن تطلب من الفنان أن يُعَلِّم، وفى جميع الأحوال أنا أنفى تأثير لوحة ما على قواعد سلوك الجمهور (٢٧). أما مانيه وكل الانطباعيين بعده فقد تخلوا عن كل التزام، لا التزام الخدمة فحسب بل التزام أن يقول الفنان شيئا ما، ويؤدى ذلك فى النهاية – وصولا إلى غاية مشروعهم فى التحرير – إلى أنه يتعين على

26. J. C. Sloane, French Painting between the Past and the Present. Artists,Critics and Traditions, from 1848 to 1870, Princeton University Press, 1951, P. 77.

(٢٦) جيه. س . سلوين التصوير الفرنسى بين الماضى والحاضر. النقاد والتقاليد من ١٨٤٨ إلى ١٨٧٠ (بالانجليزية) ص ٧٧.

الفنان أن يحرر نفسه من الكاتب، كما يقول بيسارو بحق فيما يتعلق بويسمانس، «إنه يحكم على الفن» بوصفه رجل أدب ولايرى فى معظم الوقت إلا الموضوع»(٢٨) . وإن يكن الكتاب مثل زولا يدافعون عن استقلال الفن مؤكدين خصوصية التصوير، فقد كان هؤلاء الكتاب بالنسبة إلى الرسامين محررين يدفعون إلى الاغتراب. بل لقد كان صانعو الذوق Taste makers (بالانجليزية) هؤلاء مع نهاية الاحتكار الأكاديمى للتكريس – يتحولون إلى صانعى فنانين Artist makers (بالانجليزية) قادرين بواسطة خطابهم أن يجلعوا العمل الفنى ماهو عليه. وهكذا فما كاد الرسامون – وفى مقدمتهم بيسارو وجوجان – يتحررون من المؤسسة الأكاديمية حتى أصبح من الواجب عليهم أن يشرعوا فى تحرير أنفسهم من الأدباء الذين يسيطرون على العمل الفنى (مثل أجمل أيام النقد الأكاديمى) ليقيسوا أذواقهم وحساسيتهم ذاهبين إلى حد أن يضعوا تعليقاتهم فوق العمل أو بديلا له. إن تأكيد جمالية تجعل من العمل التصويرى (ومن كل عمل فنى) واقعا متعدد الدلالات من حيث طبيعته الجوهرية، ومن ثم لايمكن اختزاله إلى كل التأويلات والشروح، مدين بالكثير إلى الإرادة التى امتلكها الرسامون والهادفة إلى التحرر من سيطرة الكتاب. ولا يستبعد ذلك أنهم فى هذا الجهد من أجل تحرير أنفسهم، استطاعوا أن يجدوا أسلحة وأدوات فكرية في المجال الأدبى وخاصة لدى الرمزيين. فهؤلاء الرمزيون فى نفس اللحظة تقريبا رفضوا كل تجاوز للمدلول (مفهوم اللوحة وموضوعها) بالنسبة إلى الدال (خطوط اللوحة وألوانها) معتبرين الموسيقى هى الفن بامتياز.

وتاريخ العلاقات بين أوديلون ريدون Odilon Redon (المصور الرسام الحفار الرمزى صاحب الرؤى فى «العنكبوت المبتسمة» «وعربات أبولو») ونقاده وخاصة ويسمانس كما يصف داريو جامبونى Dario Gamboni (٢٩) هذا التاريخ هو إيضاح نموذجى لنضال التحرير الأخير الذى كان يجب على الرسامين أن يشنوه ليكسبوا استقلالهم وليؤكدوا عدم قابلية العمل التصويرى للإختزال إلى أى نوع من أنواع الخطاب الأخرى (ضد القول الشهير كما يكون الشعر يكون التصوير Ut pictura poesis باللاتينية) أو وهو مايؤدى إلى نفس الشيء، ضد قابليته اللامتناهية لكل خطاب ممكن. وهكذا اكتمل الجهد الممتد الذى

---

27. E. Zola, Mes Haines, op. cit., P. 34.

(٢٧) زولا. ما أبغضه، مصدر سابق ص ٣٤.

28. C. Pissarro, Lettres à son Fils Lucien, Paris Albin Michel, 1950 P. 44.

(٢٨) بيسارو خطابات إلى ولده لوسيان، ص ٤٤.

29. D. Gamboni, La Plume et le Pinceau, Paris Minuit, 1989.

(٢٩) جامبونى «القلم والريشة» ١٩٨٩.

قادنا من نزعة الإطلاق الأكاديمية - التى تفترض أن هناك حقيقة مثالية يجب أن يتطابق معها إنتاج العمل وتأمله - إلى النزعة الذاتية التى تترك لكل فرد حرية أن يخلق العمل أو يعيد خلقه بطريقته.

ولكن لاشك فى أنه مع دوشان Duchamp فحسب وصل الرسامون إلى استراتيجية ملائمة تسمح لهم باستخدام رجل الأدب دون أن يستخدمهم، وبأن يتفادوا علاقة الدونيه البنيوية بالنسبة إلى منتجى مابعد الخطابات (الخطابات الشارحة)، حيث يضعهم مركزهم كمنتجين لأشياء خرساء بالضرورة وفى المحل الأول بالنسبة لأنفسهم: وهى استراتيجية تتألف من التنديد بكل محاولة لضم العمل وإلحاقه بواسطة الخطاب، ومن إحباط تلك المحاولة على نحو نسقى داخل تصور العمل وداخل بنيته نفسها وكذلك داخل خطاب شارح مستبق (فالصفة غامضة ومذهلة) أو فى تعليق يسترجع الماضى، وذلك بكل وضوح دون تثبيط للتفسير أو التأويل بل على العكس من ذلك فهو سيظل دائما ضروريا للوجود الاجتماعى المتحقق فى اكتمال للعمل الفنى.

من أجل الشكل

صاحبت حركة المجال الفنى والمجال الأدبى نحو درجة أكبر من الاستقلال الذاتى عملية تمايز لصيغ التعبير الفنى، وكشف تدريجى للشكل الملائم على نحو خاص لكل فن أو لكل نوع، يتخطى العلامات الخارجية المعروفة والمعترف بها اجتماعيا لهويته، مطالبا بالاستقلال الذاتى للتمثيل «الأيقونى» بالمعنى الخاص (المعنى العام عند شارلى بيرس للأيقونة هو أنها علامة تمثل موضوعها بأن تشبهه أو تشترك معه فى بعض الملامح وتختلف عن العلامة اللغوية التى تربطها بموضوعها علاقة اصطلاحية فحسب) كما سيقال فيما بعد إزاء النطق اللفظى. ويهجر الرسامون الأدب أى الموضوع أو الحدث المتكرر (الموتيف) والحكاية، وكل مايستطيع أن يتبعث نية استنساخ أو تمثيل وبإيجاز نية القول لصالح التصوير، وتأكيد أن اللوحة ينبغى أن تطيع قوانينها الخاصة التصويرية نوعيا، والمستقلة عن الموضوع المصور. كما أن الكتاب أصبحوا يطاردون ماهو تصويرى جذاب المنظر (مثل جوتييه والبارناسيين) لحساب الأدب مقتفين آثار الموسيقى التى لاتنقل أى معنى، ضد المعنى والرسالة - ومع مالارميه ثم استبعاد الكلام الغليظ المنتمى إلى لغة التحقيق الصحفى وهو الخطاب الإشارى على نحو خالص المتجه بسذاجة نحو مشار إليه.

∴ ∴ ∴

ومما له دلالة أن اندريه جيد استشهد صراحة بتخلف الأدب بالنسبة إلى التصوير لكى يعلى من شأن الرواية «المحضة» المتخلصة من المعنى (كما ابتكرها جويس وفوكنر وفرجينيا ولف) «لقد سألت نفسى مرارا بأى معجزة تقدم التصوير وكيف حدث أن الأدب قد ترك نفسه مسبوقا بهذا القدر؟ وفى أى وهدة من فقدان الثقة سقط اليوم ما اعتدنا اعتباره فى التصوير موضوعا متكررا (موتيفا)! فالكلام عن موضوع جميل مدعاة للضحك. كما لم يعد الرسامون يجرؤون على المغامرة بتقديم صورة شخصية إلا بشرط تجنب كل تشابه»(٣٠).

∴ ∴ ∴

ومعنى ذلك أن ألوان النضال التى كانت المجالات المختلفة محلا لها أدت من تنقية بعد تنقية إلى عزل تدريجى للمبدأ الأساسى لما يحدد على وجه الخصوص كل فن وكل نوع، «الأدبية» كما يقول الشكليون الروس أو الخصوصية «المسرحية» مع كوبو Copeau (جاك كوبو ١٨٧٨ - ١٩٤٩ مخرج فرنسى معاد للواقعية يستخدم أقل قدر من الديكور) وميير هولد Meyerhold (ممثل ومخرج روسى ١٨٧٤ - ١٩٤٠ تجريبى بالنسبة لحركات جسم الممثل) أو أرتو Artaud (١٨٩٦ - ١٩٤٨ مخرج فرنسى وكاتب درامى ومنّظر صاحب مسرح القسوة، مسرح السحر والاسطورة ورفض الواقعية القصصية والسيكولوجية لتحرير قوى اللاشعور بالتعبير عن الاحلام والأفكار المتسلطة، بأقل القيل من الحوار وبالكثير من الحركات والإضاءة). وهكذا فعلى سبيل المثال بتجريد الشعر مع الشعر الحر من سمات مثل القافية والإيقاع التقليدى لن يترك تاريخ المجال للبقاء إلا نوعا من المنتخبات المركزة بأعلى الدرجات (مثل ماعند شارل بونج) ذات خصائص مهيأة بأفضل طريقة لإحداث التأثير الشعرى الخاص بنزع ألفة الكلمات والأشياء، أو «جعل كل شىء غريبا» (Ostranenie بالروسية) عند الشكليين الروس (نظرية شكلوفسكى فى نقل الموضوع واللفظ المألوفين إلى دائرة ادراك جديد وتحرير الشعر من رتابة الواقع) دون استدعاء تقنيات توصف اجتماعيا بأنها «شعرية». وفى جميع مرات تأسيس أحد هذه العوالم المستقلة نسبيا، مثل المجال الفنى والمجال العلمى وتأسيس هذه الخصائص النوعية أو تلك لها، فإن العملية التاريخية التى تتشكل تلعب دور الذى يقوم بتجريد الجوهر الثابت Quintessence (العنصر الخامس الذى تصنع منه الأجرام السماوية عند أرسطو وهو لايتغير، ويعنى

---

30. A. Gide, Les Faux-Monnayeurs, Paris, Gallimard, Coll."Folio" 1978, P. 30.

(٣٠) اندريه جيد المزيفون ص ٣٠.

الخلاصة الذاتية المقومة للشيء)، بحيث يكون تحليل تاريخ المجال هو دون شك فى ذاته الشكل الشرعى الوحيد لتحليل الماهية(٣١).

إن الشكليين وعلى الأخص ياكوبسون Jakobson (رومان ياكوبسون ١٨٩٦ – ١٩٨٢ الشكلى الروسى ثم قائد حلقة براغ البنيوية الشهيرة فى مطلع القرن وقد أقام بعد ذلك فى الولايات المتحدة دارسا الأصوات اللغوية وعلاقة النحو بالشعرية وعلم اللغة النفسى ونظرية الاتصال) كانوا ملمين بفلسفة الظواهر «الفينومنولوجيا» (عند هوسرل فلسفة تعنى بوصف الظواهر الذاتية وصفا دقيقا وخصوصا المعانى الأساسية فى فروع المعرفة من أجل توضيحها وتعريفها لكى تكون المعرفة على أساس من ماهيات ثابتة) وكانوا مهتمين بأن يجيبوا على نحو أكثر منهجية وأكثر اتساقا عن الأسئلة القديمة للنقد وللتقليد المدرسى عن طبيعة الأنواع مثل المسرح والرواية أو الشعر. ولكنهم قد اكتفوا مثل سائر التقليد الذى يتأمل فى «الشعر الخالص» أو الخصوصية المسرحية» بأن يحولوا إلى ماهية عابرة للتاريخ (لا تاريخية بشكل محدد) ما ليس فى الواقع إلا «خلاصة جوهرية» تاريخية، أى نتاجا لعمل بطىء طويل قامت به السيمياء التاريخية (كيمياء تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب) التى تصاحب عملية اكتساب مجالات الأنتاج الثقافى للاستقلال الذاتى.

وهكذا فإن نضال الرسامين الطويل من أجل أن يحرروا أنفسهم من «الطلب» حتى من أشده حيادا وتلفيقا، وهو الخاص برعاية الدولة، ومن أجل أن يقطعوا صلتهم بالموضوعات المفروضة، قد كشف دفعة واحدة عن إمكان – وعن ضرورة – إنتاج ثقافى متحرر من كل إعلام أو إيعاز خارجى، وقادر على أن يكتشف فى ذاته مبدأ وجوده الخاص وضرورته الخاصة. وهو بذلك قد أسهم فى أن يحيط اللثام أمام الكتاب الذين بتمجيده وتحليله قد ساعدوه على تحقيق إمكان حرية أصبحت منذ ذلك الوقت مفتوحة، وبذلك مفروضة على كل من يريد أن يقوم بدور الرسام أو الكاتب.

وكيف لانفترض فى الواقع أن زولا طالب لنفسه أيضا – مستفيدا من المطابقة الحتمية التى يحبذها تماثل الوضع – بالحرية التى نادى بها للرسام؟ فهو بطرحه أن الفنان ليس مسؤولا إلا أمام نفسه، وأنه حر تماما إزاء الأخلاق والمجتمع، قد أثار فضيحة ضخمة وهو ما لا ينبغى نسيانه، وقد أرغمه ذلك على أن يغادر عام ١٨٦٦ هيئة تحرير صحيفة «الحدث» إيفنمان Événement وهو يؤكد على نحو أكثر جذرية مما جرى فى أى وقت من الماضى حق الفنان فى الانطباع الشخصى ورد الفعل الذاتى. «فالتصوير الخالص» المتحرر من

(٣١) إن تحليلات الماهية والتعريفات الشكلية لاتسطيع أن تخفى فى الواقع أن تأكيد نوعية «الأدبى» أو «التصويرى» وعدم قابليته للاختزل إلى أى شكل آخر من التعبير لاينفصل عن تأكيد الاستقلال الذاتى لمجال الانتاج الذى تفترضه وتدعمه فى أن معا . كما أن تحليل الاستعداد الجمالى الخالص وفقا لما سنرى، وهو الذى تستدعيه الأشكال الأكثر تقدما من الفن لاينفصل عن تحليل علمية اكتساب مجال الانتاج للاستقلال الذاتى.

واجب أن يعنى شيئا هو تعبير عن الحساسية الفردية للفنان وعن أصالة تصوره، أو بإيجاز حسب الصيغة الشهيرة «ركن للإبداع يرى من خلال مزاج شخصى» . ولم يكن زولا معجبا بأعمال «مانيه» من أجل واقعيتها الموضوعية مثلما دافع عنها شانفلورى، ولكن لأن الشخصية الخصوصية للرسام تتجلى فيها. كما أن الدفاع الطويل الذى كتبه لصالح جيرمينى لاسيرتو Germinie Lacerteux لم يحتفل فى المحل الأول بما فى الوصف من أشياء طبيعية ونزعة طبيعية بل «بالتجلى الحر الرفيع للشخصية»، «باللغة الخاصة المميزة للروح» «والنتاج الفريد للذهن»، راجعا عن كل ادعاء بفرض قواعد أخلاقية أو جمالية لقياس عمل يقع «وراء الأخلاق ووراء صنوف الحشمة والطهارة» (٣٢)

ولكن كيف لانرى بالإضافة إلى ذلك أنه بواسطة مثل هذا الترسيخ - الذى لامثيل له منذ ديلاكروا - لسلطة الفرد المبدع وحقه فى التأكيد الحر لذاته ومايقترن بهما من حق الناقد والمتلقى فى الفهم العاطفى دون شروط أو افتراضات مسبقة يصير الطريق مفتوحا أمام هذا التأكيد الجذرى لحرية الكاتب كما عبرت عنها مقالات «إنى أتهم» ومعارك قضية دريفوس فالحق فى الرؤية الذاتية والمطالبة بحرية التنديد والاستنكار - باسم متطلبات داخلية - لغنف مصالح الدولة العليا الذى لاتثريب عليه ليس إلا شيئا واحدا.

---

(٣٢) زولا فى «ما أبغضه» مصدر سابق ص ٦٨، ٦١. ويتضح منطق نقل مقولات اخترعت لتنطبق على التصوير إلى الأدب فى المبدأ الذى يعلنه بخصوص هوجو، والذى يعرف دون أدنى شك الجماليات الحديثة، مثل النزعة الذاتية الجذرية ضد النزعة الإطلاقية للجماليات الأكاديمية. «لايجب أن تكون هناك عقائد جامدة أدبية، فكل عمل مستقل ويتطلب أن يحكم عليه منفرداً» (زولا. نفس المصدر ص ٩٨). فالنشاط الفنى لاتحكمه قواعد موجودة مسبقا، ولا يمكن قياسه بأى معيار متعال. فهو ينتج قواعده الخاصة ويحضر معه مقياس تقييمه.



- ٣ -

سوق الثروات الرمزية

فى نطاق آخر، كان لى الشرف إن لم يكن السرور، أن أخسر نقودا فى إنجاز ترجمة المجلدين الضخمين اللذين كتبهما كارلوس بيكر عن همنجواى.

روبير لافون (ناشر فرنسى)

يؤدى التاريخ الذى حاولت استرجاع أطواره الأشد حسما بواسطة سلسلة من القطاعات المتواقتة إلى تشكيل هذا العالم المتفرد، أى المجال الفنى أو المجال الأدبى كما نعرفه اليوم. فهذا العالم المستقل نسبيا (ويعنى ذلك بداهة أنه تابع نسبيا وعلى الأخص إزاء المجال الاقتصادى والمجال السياسى) يفسح مكانا لاقتصاد معكوس، مؤسس فى منطقه النوعى، على طبيعة الثروات الرمزية نفسها، فهى وقائع ذات وجه مزدوج، سلع ودلالات، وتظل قيمتها الرمزية الخاصة مستقلة عن قيمتها التجارية: وفى نهاية عملية التخصص التى أدت إلى ظهور إنتاج ثقافى موجه خصوصا إلى السوق، وكرد فعل من ناحية جزئية على ذلك، أدت إلى ظهور إنتاج لأعمال فنية «خالصة» موجهة إلى الاستحواذ الرمزى، انتظمت مجالات الانتاج الثقافية على نحو شديد العموم فى حالتها الفعلية الراهنة (١). وفقا لمبدأ تمايز ليس سوى المسافة الموضوعية والذاتية بين مشروعات الإنتاج الثقافى بالنسبة إلى السوق، والعرض المصرح به أو المضمر، واستراتيجيات المنتجين التى تتوزع بين حدين لايتم بلوغهما أبدا فى الواقع، والخضوع الشامل والكلبى للطلب والاستقلال المطلق إزاء السوق ومتطلباتها.

(١) على الرغم من أن المعطيات التى ترتكز عليها هذه التحليلات قد تقادمت، فقد جمعت عام ١٩٧٦ إلا أن التحليلات المقترحة هنا تحتفظ بكل صلاحيتها بالنسبة إلى الفترة الحالية. (كما توحى الإشارة هنا أو هناك إلى بعض المعادلات الراهنة للعناصر الفاعلة أو المؤسسات التى اختفت أو عند تقديم بعض مؤشرات التغيرات التى عرفتها العناصر والمؤسسات التى واصلت البقاء). ولا يبدو أن التغيرات التى طرأت فى نطاق المسرح وكذلك في عالم المعارض أو النشر قد أثرت بعمق فى البنية التى كشفت عنها التحليلات التجريبية التى أجريت على حالة سابقة لهذه العوالم. (وقد دفعنى الاهتمام بالكشف عن ثوابت والامساك بتماثلات إلى أن أمر فى صمت أو أن أنحى إلى المرتبة الثانية **السمات النوعية للمجالات المختلفة، الادبية والفنية على وجه الخصوص** لكى أميط اللثام فى هذا العمل **الاستكشافى**، عن مبادىء التقسيم المشتركة بين المجالات المختلفة، وهى التى تنظم فى أن معا سيرورة مجالات الانتاج الثقافى المختلفة، وادراكنا لهذه المجالات.

وهذه المجالات هى محل لتعايش تناحرى بين نمطين للإنتاج والتداول خاضعين لمنطقين عكسيين. فعند القطب الأول هناك الاقتصاد المضاد للنزعة الاقتصادية، اقتصاد الفن الخالص الذى قد تأسس على الاعتراف الاضطرارى بقيم التنزه عن الغرض وعلى إنكار الاقتصاد (النزعة التجارية) والربح «الاقتصادى» (فى المدى القصير). إنه يخص بالامتياز الإنتاج ومتطلباته النوعية الصادرة عن تاريخ مستقل، هذا الانتاج الذى لايعترف بأى طلب آخر غير الطلب الذى يستطيع أن ينتجه هو نفسه، ولكن على المدى الطويل فحسب والموجه نحو تراكم رأس المال الرمزى باعتباره رأس مال «اقتصادى» منكور ومعترف به ومن ثم شرعى، ونحو ائتمان حقيقى قادر على أن يضمن فى شروط معينة وفى المدى الطويل أرباحا «إقتصادية» (٢)

وعند القطب المقابل، هناك المنطق «الاقتصادى» للصناعات الأدبية والفنية التى تجعل من التجارة فى الثروات الثقافية تجارة كأى تجارة أخرى وتعتبر الأولوية للانتشار، وللنجاح الفورى المؤقت، المقيس على سبيل المثال بعدد النسخ، وتكتفى بالتأقلم على الطلب الموجود سلفا للزبائن (إلا أن انتماء هذه المشروعات إلى المجال يتميز بأنها لاتستطيع أن تكدس الأرباح الاقتصادية لمشروع اقتصادى عادى والأرباح الرمزية المضمونة للمشاريع الثقافية إلا بأن ترفض الأشكال الغليظة للنزعة التجارية، وبأن تمتنع عن أن تعلن بالكامل عن أهدافها ذات المصلحة).

وسيكون مشروع ما أكثر اقترابا من القطب التجارى بمقدار ماتكون المنتجات التى يعرضها فى السوق استجابة أكثر مباشرة أو أكثر اكتمالا لطلب **سابق الوجود وفى أشكال** سابقة التأسيس. وينجم عن ذلك أن طول دورة الانتاج تشكل دون شك واحدا من أفضل المقاييس لموقع أحد مشروعات الإنتاج الثقافى فى المجال، ويصير لدينا من ناحية مشروعات ذات دورة إنتاج قصيرة تستهدف تقليل المخاطر إلى الحد الأدنى بواسطة تكيف يستبق الطلب القابل للاستدلال ومزودة بدوائر للتسويق واجراءات للبروز (دعاية وعلاقات عامة.. الخ) موجهة نحو ضمان الاسترداد المتسارع للأرباح بواسطة تداول سريع للمنتجات ذات التقادم السريع. ومن ناحية أخرى يكون لدينا مشروعات **ذات دورة إنتاج طويلة**، مؤسسة على قبول المخاطر الكامنة فى الاستثمارات الثقافية وخصوصا على الخضوع للقوانين النوعية لتجارة الفن: فحينما لايجد هذا الانتاج سوقا فى الحاضر، فهو يميل لأن يتجه بأكمله إلى المستقبل، ولأن يشكل مخزونا من المنتجات مهددة دائما بأن تسقط فى وضع الأشياء المادية (ويجرى تقييمها بوصفها كذلك، أى على سبيل المثال

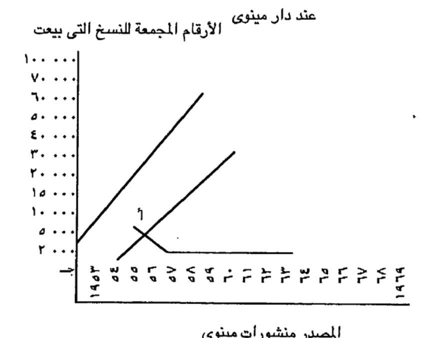
(٢) يشير القوسان من الآن فصاعدا إلى أن الأمر يتعلق «بالاقتصاد» بالمعنى الضيق للنزعة الاقتصادية.

بوصفها أوزانا من الورق) (٣)

∴ ∴ ∴

إن المصادفة هائلة التأثير في الحقيقة، وفرص استرداد النفقات عند نشر عمل لكاتب شاب ضئيلة. والرواية التى لاتنجح لها مدة حياة (فى المدى القصير) يمكن أن تقل عن ثلاثة أسابيع. وفى حالة النجاح المتوسط فى المدى القصير، فبمجرد طرح نفقات الصنع وحقوق المؤلف ونفقات التوزيع لايبقى للناشر إلا حوالى ٢٠٪ من سعر البيع، ويجب على الناشر أن يستهلك النسخ غير المباعة، ويمل مخزونه ويدفع نفقاته العامة وضرائبه. ولكن عندما يطيل كتاب من عمره إلى مابعد السنة الأولى ويدخل فى خانة «الأصول» فإنه يشكل ممولا «إحتياطيا» يقدم أسس تنبؤ، وسياسة للاستثمار فى المدى الطويل: فالطبعة الأولى تستهلك النفقات الثابتة، ويمكن للكتاب أن تعاد طباعته مع تخفيض ملموس فى سعر التكلفة، ويضمن بذلك عائدا منتظما (عائدا مباشرا وكذلك حقوقا ملحقة، ترجمات وطبعات فى كتاب الجيب، ومبيعات للتليفزيون أو السينما) تسمح بتمويل استثمارات بها قدر من المخاطرة إلى هذه الدرجة أو تلك وذات طبيعة تضمن بدورها زيادة الأصول لأجل محدد.

النمو المقارن لمبيعات ثلاثة أعمال منشورة



المصدر منشورات مينوى

---

(٣) تجعل الأطوال شديدة عدم التساوى لدورة الإنتاج من مقارنة الميزانيات السنوية للدور المختلفة شيئا بلا معنى،فالميزانية السنوية تعطى فكرة أكثر إمعانا فى عدم المطابقة عن الوضع الواقعى للمشروع كلما ابتعدنا بدرجة أكبر عن المشروعات ذات الدوران السريع، أى بمقدار مايزداد جانب المنتجات ذات الدورة الطويلة. وفى الواقع فحينما يتعلق الأمر على سبيل المثال بتقييم الموجودات يمكن أن نأخذ فى الحساب إما **سعر الصنع** وإما **سعر البيع** وهو متغير وإما **سعر الورق**. وهذه الأنماط المختلفة للتقييم تتلاءم على نحو شديد التفاوت وفقا للتعامل مع دور «تجارية» يرجع المخزون عندها بسرعة شديدة إلى حالة الورق المطبوع أو مع دور يشكل المخزون لديها رأس مال يتجه إلى أن يكتسب قيمة باستمرار.

إن عدم اليقين والمصادفة اللذين يميزان إنتاج الثروات الثقافية تمكن قراءتهما في منحنيات المبيعات الخاصة بثلاثة مؤلفات ظهرت في منشورات مينوي.

فالكتاب الأول الحائز على جائزة أدبية (المنحنى أ) الذي بعد بيع ابتدائي قوي فوق ٦١٤٣ نسخة موزعة عام ١٩٥٩ و ٤٢٩٨ نسخة بيعت عام ١٩٦٠، وخصم على النسخ الباقية) عرف بعد ذلك التاريخ مبيعات سنوية ضئيلة (في حدود ٧٠ نسخة كل سنة في المتوسط) أما رواية «الغيرة» (المنحنى ب) وهي تأليف آلان روب جرييه والتي ظهرت عام ١٩٥٧ فقد باعت في السنة الأولى ٧٤٦ نسخة، ولم تصل إلا في نهاية أربع سنوات (١٩٦٠) إلى مستوى البيع الابتدائي للرواية الفائزة بالجائزة، ولكنها بفضل معدل ثابت للزيادة في المبيعات السنوية ابتداء من ١٩٦٠ (٢٠٪ في السنة في المتوسط بين ١٩٦٠ و ١٩٦٤، ١٩٪ بين ١٩٦٤ ، ١٩٦٨) وصلت في ١٩٦٨ إلى الرقم المجمع ٢٩٤٦٢. أما «في انتظار جودو» لصمويل بيكيت، المنشورة عام ١٩٥٢ فلم تصل إلى ١٠٠٠٠ نسخة إلا في نهاية خمس سنوات ولكن بفضل معدل زيادة حافظ ابتداء من ١٩٥٩ على ثبات تقريبي (باستثناء عام ١٩٦٣) حول ٢٠٪ (يتخذ المنحنى هنا أيضا مسارا أُسِّيا» ابتداء من ذلك التاريخ أي حسب القوة التي ترفع إليها الكمية بالتربيع أو التكعيب) ووصل الرقم المجمع عام ١٩٦٨ عندما بيعت ١٤٢٩٨ نسخة إلى ٦٤٨٩٧ (وينبغي أن نضيف حالة فشل بلا قيد أو شرط فشل «جودو» الذي توقفت حياته عند نهاية ١٩٥٢ تاركا كشف حساب خاسر بشدة).

∴ ∴ ∴

ويمكن إذن تمييز دور النشر المختلفة وفقا للدور الذي تقوم به إزاء الاستثمارات الحافلة بالمخاطر في المدى الطويل، وإزاء الاستثمارات المضمونة في المدى القصير، وفي الدفعة نفسها وفق التناسب عند مؤلفيها بين كتاب المدى الطويل وكتاب المدى القصير، مثل الصحفيين الذين يوسعون نطاق نشاطهم المعتاد بواسطة كتابات عن «الأمور الجارية»، والشخصيات البارزة التي تقدم «شهادتها» في مقالات أو قصص سيرة ذاتية أو كتاب محترفين ينحنون لقواعد نزعة جمالية مختبرة (أدب الجائزة والرواية الناجحة.. الخ).

∴ ∴ ∴

وهكذا ففي عام ١٩٧٥ رأينا تقابلا بين الدور الطليعية الصغيرة مثل مينوي Minuit (أو الآن Pol) والدور الضخمة، لافون Laffont، ومجموعة المدينة Groupe de la Cité وهاشيت

Hachette، كما أن المواقع المتوسطة تشغلها دور مثل فلاماريون Flammarion وألبان ميشيل Albin Michel وكالمان ليفى Calmann Lévy، وهى دور عريقة ذات تقاليد، يديرها ورثة وجدوا فى ميراثهم قوة وكبحا، وخاصة جراسيه Grasset وهى «دار كبيرة» وعريقة قد ضمتها داخلها إمبراطورية هاشيت، وكذلك جاليمار Gallimard وهى دار طليعية قديمة وصلت منذ زمن طويل إلى قمة التكريس، وهى تجمع بين مشروع متجه نحو إدارة الأصول الاستثمارية (إعادة طبع ومنشورات فى كتاب الجيب.. الخ) ومشروعات طويلة المدى (الطريق Le Chemin ومكتبة العلوم الإنسانية سنرى أن مؤلفيها ممثلون على قدم المساواة فى قائمة أصحاب أكثر الكتب مبيعا Best Sellers، وقائمة أكثر المثقفين مبيعا. أما المجال الفرعى للدور المتجهة نحو الانتاج فى المدى البعيد ومن ثم نحو الجمهور المثقف فهو يستقطب التضاد بين مينوى (التى تمثل الطليعة فى طريقها إلى التكريس) من ناحية، وجاليمار المستقرة في موضع مسيطر من ناحية أخرى على حين تمثل لوسوى Le Seuil المركز الأوسط.

وتسمح الخصائص المميزة للقطبين المتقابلين فى مجال النشر، منشورات روبير لافونت ومنشورات مينوى بفهم التضادات التى تفصل بين قطاعى المجال داخل تعدد جوانبهما. فمن ناحية هناك مشروع واسع الأرجاء (٧٠٠ مستخدم) ينشر كل عام عددا كبيرا من العناوين الجديدة (حوالى ٢٠٠) وموجه علنا نحو البحث عن النجاح (بالنسبة إلى عام ١٩٧٦ أعلن عن سبع طبعات عالية التوزيع تصل إلى ١٠٠٠٠٠ نسخة، وأربع عشرة تصل إلى ٥٠٠٠٠ وخمسين تصل إلى ٢٠٠٠٠ نسخة)، ويفترض ذلك خدمات خامة للترويج ومصاريف كبيرة للدعاية والعلاقات العامة (وعلى الأخص فى اتجاه المكتبات) بالإضافة إلى سياسة كاملة لدار تسترشد بحس الاستثمار المضمون (فى عام ١٩٧٥ كان مايقرب من نصف الأعمال المنشورة يتألف من ترجمات لأعمال أثبتت نجاحها فى الخارج)، والبحث عن أعلى الكتب مبيعا (٤) : ففى «قائمة الفائزين بالجوائز» Palmarès التى يضعها الناشر فى مواجهة الذين «مازالوا يتشبثون بألا يعتبروا دورهم أدبيه» نكشف عن أسماء برنار كلافل عزىخعضدوماكس جالو Gallo وفرانسواز دوران Dorin وجورج امانويل كلانسييه .G EmEmmanuelClancier وبيير رى Rey. وفى مقابل ذلك نجد منشورات مينوى وهى مشروع حرفى صغير يستخدم حوالى عشرة أشخاص، وينشر مايقل عن عشرين عنوانا فى السنة (بالنسبة إلى الروايات أو المسرح حوالى أربعين مؤلفا فى خمسة وعشرين عاما)،

وتخصص جزءا ضئيلا من ميزانيتها للدعاية (بل هى تستخدم جانبا كبيرا من مخلفات أشد أشكال التسويق فجاجة (٤).

وماتزال فى الأغلب كما كانت الحال أيام البدايات تبيع من الكتاب عددا أقل من ٥٠٠ نسخة (كان أول كتاب للجيب يبيع أكثر من ٥٠٠ نسخة هو تاسع كتاب لها) وتوزيعها أقل من ٣٠٠٠ نسخة (وفقا لميزانية تقديرية تم تنفيذها عام ١٩٧٥ من ١٧ عملا جديدا نشرت جميعا ابتداء من ١٩٧١، أى خلال ثلاث سنوات، و ١٤ منها لم تصل إلى رقم ٣٠٠ ولم تتجاوز الثلاثة الأخرى ٥٠٠٠ نسخة)، وكانت الميزانية بالعجز (عام ١٩٧٥) إذا لم يدخل فى الحساب إلا المنشورات الجديدة. لذلك عاشت الدار على أصولها، أى على الأرباح التى كانت تضمنها بانتظام منشوراتها التى صارت مشهورة (مثل فى انتظار جودو).

إن أى دار تدخل فى طور استغلال رأس المال الرمزى المتراكم تفرض تعايش نوعين مختلفين من الاقتصاد، الأول متجه نحو الانتاج والبحث (وهو لدى جاليمار المجموعة التى أسسها جورج لامبريش Lambrichs ، والآخر متجه نحو استغلال الأصول وترويج المنتجات الراسخة القدم (مع مجموعات مثل البلياد Le Pléiade وعلى الأخص فوليو Folio أو أفكار Idées"). ومن السهل فهم التناقضات الناجمة عن التضارب بين الاقتصادين (٥): فالتنظيم الملائم لانتاج فئة من المنتجات وتوزيعها وترويجها ليس مؤهلا لفئة أخرى، وفوق ذلك فإن العبء الذى تجعله متطلبات التوزيع والإدارة يضغط على المؤسسة وعلى أنماط تفكير المسؤولين يتجه إلى استبعاد الاستثمارات الحافلة بالمخاطرة حينما لايكون المؤلفون الذين يستطيعون تمريرها قد حولوا أنظارهم نحو ناشرين آخرين. ومن البديهى أن موت المؤسس إذا استطاع الإسراع بذلك فإنه لايكفى لتفسير مثل هذه العملية المغروسة داخل منطق تطور مشروعات الانتاج الثقافى.

---

(٤) عند لافونت (وكذلك عند ناشرين آخرين أقل خضوعا بالكامل لمنطق السوق مثل البان ميشيل) تبدو ترجمات الكتب الأجنبيه مطيعة لمنطق أكثر اتصافا بالطابع الأدبى.

(٥) الوقت الذى مر على تاريخ هذا التحقيق يسمح برؤية أن منشورات مينوى التى وصلت إلى وضع المؤسسة الراسخة (وعلى الأخص مع حصول صامويل بيكيت وكلود سيمون على جائزة نوبل) تستطيع أن تحاول الجمع – لفترة من الزمان (وفقا لمنطق روعى فى حالة جاليرى دينيس رينيه Denise René) بين امتيازات التقشف الطليعى ومكاسب النجاح التجارى بواسطة استراتيجيات اللعب المزدوج، وتقدم رواية جان روو Jean Rouaud الفائزة بجائزة جونكور مثلا جيدا.

C.F. B. Simonot; Prix Goncourt: Une liberté surveillé, Liber, Revue eurocénne des livres, décembre 1991, No, 8, P. 21).

انظر سيمونو: جائزة جونكور حرية تحت الرقابة. المجلة الأوروبية للكتب ديسمبر ١٩٩١.

ودون دخول فى تحليل نسقى لمجال المعارض الفنية التى تقع بسبب التماثل مع مجال النشر فى التكرار والإعادة، يكفى أن نلاحظ أنه هنا أيضا تناظر الفروق وفقا للأقدمية (والشهرة) ومن ثم وفقا لدرجة التكريس والقيمة التجارية للأعمال المملوكة تناظرا دقيقا الفروق فى العلاقة «بالاقتصاد».

ولأن «معارض البيع» (مثل بوبورج Beaubourg) محرومة من «الجياد» الملائمة فإنها تعرض «منتخبات» عام ١٩٧٧ تلفيقية نسبيا لرسامى العصر، ينتمون إلى مدارس وأعمار شديدة التباين (تجريديين وكذلك مابعد سيرياليين وأوروبيين ممثلين لما فوق الواقعية، وواقعيين جدد) أى تعرض أعمالا أكثر قابلية للاستيعاب بسبب التكريس طويل العهد أو بسبب كونها متاحة دائما على نحو زخرفى تزيينى). لذلك فهى تستطيع أن تجد مشترين خارج جامعى اللوحات المحترفين وشبه المحترفين (الذين يجرى اصطفاؤهم من بين «الكوادر الذهبية» وصناعيى الموضة كما يقال، فهى قادرة إذن على تمييز وعلى اجتذاب قسم من رسامى الطليعة الذين اشتهروا بتقديمهم شكلا من التكريس يبحث إلى حد ما عن حلول وسطى، أى على تقديم سوق تكون فيها الأسعار أكثر ارتفاعا من الأسعار فى معارض الطليعة(٦). وعلى العكس فإن المعارض من قبيل سونآبند Sonnabend ودنيس رينيه Denise René ودوران رويل Durand Ruel هى معالم طريق فى تاريخ التصوير لأن كلا منها فى عصره عرف كيف يجمع حوله «مدرسة» وتميز بانتماء نسقى» (٧) وعلى هذا النحو يمكن التعرف فى تعاقب الرسامين الممثلين بواسطة جاليرى سونابند على منطق تطور فنى يؤدى من «التصوير الأمريكى الجديد» وفن العامة Pop Art مع رسامين مثل راوشنبرج Rauschenberg وياسبرز جونس Jaspers Johns وجيم داين Jim Dine إلى أولدنبرج Oldenburg وليشتنستاين Lichtenstein و ويسلمان Wesselman وروزنكست Rosenquist وفارول Warhol الذين يصنفون أحيانا تحت لافتة «فن الحد الأدنى» Minimal

---

(٦) ويقضى نفس المنطق بأن الناشر المكتشف (وموريس نادو بلا جدال من أشد الأمثلة نمونجية) يكون معرضا دائما لأن يرى «كشوفه» قد حولت وجهتها بواسطة ناشرين أفضل مكانة أو أكثر رسوخا، يقدمون اسمهم وشهرتهم ونفوذهم إلى المحكمين فى الجوائز، بالإضافة إلى الدعاية وحقوق المؤلف المالية الأكثر ارتفاعا

(٧) إذا اكتفى المرء ببعض المعالم فى المتصل (هناك بداهة مواقع وسيطة بين دوران رويل وينيس رينيه)، سيلاحظ أنه بالتقابل مع معرض سونابند الذى يجمع الرسامين الشبان، (أكبرهم سنا بلغ الخمسين) الذين قد أحرزوا اعترافا نسبيا ومعرض دوران رويل الذى لايقدم إلا الرسامين الراحلين والمشاهير، فإن معرض دينيس رينيه – الذى (فى عام ١٩٧٦) يظل داخل هذه النقطة المحددة فى المكان والزمان فى المجال الفنى، حيث تصل الأرباح المقصورة عادة على الطليعة والتكريس لفترة زمنية إلى التراكم، بجمع فئة متوافقة من الرسامين المكرسين بقوة أصلا (مثل التجريديين) ومجموعة من الطليعة أو من مؤخرة الطليعة (الفن السينمائى)، كما لو كان قد نجح فى أن يتفادى طوال فترة من الزمان ديالكتيك التميز الذى يقذف بالمدارس إلى الماضى (تشغل منشورات مينوى موقعا مماثلا عام ١٩٩٠ فى مجال النشر).

Art، وإلى أحدث الأبحاث الخاصة بالفن الفقير وفن المفهوم وفن التناظر. كما أن الصلة واضحة بين التجريد الهندسى الذى صنع شهرة جاليرى دينيس رينيه (الذى تأسس عام ١٩٤٥ ودشن بمعرض فاساريلى Vasarely)، وفن الخدع البصرية Cinétique وفنانين مثل ماكس بيل Max Bill وفاساريلى فتلك هى الواسطة بين الأبحاث البصرية فيما بين الحربين (وخاصة أبحاث الباوهاوس Bauhaus مدرسة العمارة والفنون التطبيقية والتصوير) والأبحاث البصرية والتكنولوجية للجيل الجديد.

نمطان للشيخوخة

وعلى هذا النحو فإن التضاد بين القطبين وبين الرؤيتين «للاقتصاد» اللتين يتأكدان هنا، يتخذ شكل التضاد بين «دورتى حياة مشروع الإنتاج الثقافى» و«نمطين لشيخوخة المشروعات» والمنتجين والمنتجات تستبعد كل منهما الأخرى تماما. فإن عبء النفقات العامة والهم الملازم له، المتعلق بعائد رأس المال، اللذين يرغمان الشركات الكبرى المساهمة (مثل لافون) على الإسراع بدوران رأسمالها، يوجهان أيضا على نحو شديد المباشرة إلى سياستها الثقافية ولاسيما إلى اختيار المسودات (٨). وفضلا عن ذلك فإن مشروعات الإنتاج قصير الدورة هذه على غرار مشروعات الأزياء الراقية هى تابعة على نحو وثيق لمجموع عناصر ومؤسسات «الترويج» التى يجب العمل دائما على صيانتها، ودوريا على حشدها (٩). وعلى العكس فإن الناشر الصغير يستطيع أن يعرف شخصيا جملة المؤلفين والكتب المنشورة بمساعدة مستشارين هم فى نفس الوقت مؤلفو الدار. كما أن الاستراتيجيات التى يضعها موضع التنفيذ فى علاقته بالصحافة متكيفة بإحكام مع متطلبات تلك المنطقة من المجال شديدة الاستقلال الذاتى، مما يفرض رفض الحلول الوسطى المؤقتة، التى تتجه نحو معارضة النجاح والقيمة الفنية الخاصة. ويعتمد النجاح الرمزى والتجارى للانتاج ذى الدورة طويلة المدى (على الأقل فى بداياته) على عمل بعض «المكتشفين» أى بعض المؤلفين

---

(٨) من المعروف جيدا أن مدير واحدة من أكبر دور النشر الفرنسية لايقرأ من الناحية العملية أى مسودة ينشرها وأن نهاره ينقضى فى ممارسة مهام الادارة البحتة (اجتماع لجنة الانتاج، مقابلة المحامين ومسئولى الشركات الفرعية.. الخ).

(٩) اعترف روبير لافون بهذه التبعية حينما – استشهد لكي يفسر انخفاض دور الترجمات بالنسبة إلى الأعمال الأصلية. بالإضافة إلى ارتفاع مقدار النفقات المقدمة كحقوق للترجمة، «بالنفوذ الحاسم لوسائل الاتصال وعلى الأخص التلفزيون والراديو فى ترويج الكتاب» : «إن شخصية المؤلف وسهولة تعبيره تشكلان عنصرا له وزنه فى اختيار هذه الرسائل ومن ثم فى الوصول إلى الجمهور وفى هذا النطاق من الطبيعى أن يفقد المؤلفون الأجانب باستثناء بعض العمالقة المقدسين حظوتهم» (النشرة الخاصة بمطبوعات روبير لافون العدد ١٦٧ يناير ١٩٧٧ المسماة «صدر حديثا»).

والنقاد الذين يصنعون الدار بإعطائها الثقة (بواسطة النشر فيها وجلب المخطوطات لها والكلام لصالح مؤلفيها)، وكذلك على النظام التعليمى القادر على أن يقدم لأجل محدد جمهورا تحولت أفكاره.

∴ ∴ ∴

وعلى حين أن استقبال المنتجات المسماة «تجارية» هو على وجه التقريب مستقل عن مستوى تعليم المتلقين، فإن أعمال الفن «الخالص» ليست فى متناول إدراك إلا عدد من المستهلكين يمتلكون استعدادا وقدرة هما الشرط الضرورى لتذوقها وتقديرها، وينجم عن ذلك أن المنتجين من أجل المنتجين يعتمدون على نحو شديد المباشرة على المؤسسة التعليمية، التى لايكفون مع ذلك عن التمرد عليها. فالمدرسة تشغل موقعا مماثلا للكنيسة، وهو موقع وفقا لماكس فيبر يجب «أن يؤسس على نحو نسقى وأن يحدد نطاق المذهب الجديد المنتصر، وأن يدافع عن القديم فى مواجهة الهجمات النبوية (من جانب المجددين الكاريزميين المتمردين على بيروقراطية المعبد)، وأن يُشرِّع ما الذى تكون له قيمة القداسة وما الذى لاتكون له تلك القيمة، وأن يجعله يتغلغل داخل إيمان العامة» : ومن خلال تحديد الفواصل بين مايستحق أن ينقل ويذاع وما لايستحق. تعيد المدرسة مثل الكنيسة قبلها على نحو دائم إنتاج التمييز بين الأعمال المكرسة والأعمال غير الشرعية، وبدفعة واحدة بين الطريقة الشرعية والطريقة غير الشرعية فى تناول الأعمال الشرعية. وبهذه الطريقة تميز نفسها عن الهيئات الأخرى بواسطة الوتيرة (درجة السرعة) البالغة البطء لعملها: فنقاد الطليعة المتلزمون بإنجاز وظيفة المكتشفين، يجب عليهم أن يدخلوا فى مداولات الشهادة على «الجاذبية السحرية» التى يكونون غالبا هم الناطقون باسمها وأحيانا هم رعاتها، للفنانين وفنهم، ويجب على هيئات مثل الأكاديميات أو سلك مديرى المتاحف أن تجمع بين التراث والتجديد المعتدل بمقدار مايمارس تشريعها نفوذه على المعاصرين. أما المؤسسة التعليمية التى تزعم احتكار تكريس أعمال الماضى وتتصدى لإنتاج وتكريس مستهلكين مطابقين للمواصفات (بواسطة الدرجات والألقاب المدرسية) فهى لاتمنح إلا بعد الوفاة Post - mortem (باللاتينية فى الأصل) وبعد محاكمة طويلة - تلك العلامة التى لاتخطىء للتكريس والتى تشكل إضفاء القداسة المقننة على أعمال بعينها بوصفها كلاسيكية، وذلك بإدراجها فى برامج التدريس.

∴ ∴ ∴

وهكذا يصبح التقابل كليا بين أعلى المؤلفات مبيعا والتى هى بلا مستقبل والأعمال الكلاسيكية، وهى عالية البيع في المدى الطويل، ومدينة للنظام التعليمى بتكريسها ومن ثم بسوقها المتسعة الدائمة (١٠)يموهذا التقابل متغلغل فى الأذهان باعتباره مبدأ أساسيا للتصنيف، وهو يؤسس تمثلين متضادين لنشاط الكاتب بل ونشاط الناشر، أهو تاجر بسيط أو مكتشف جسور لايستطيع أن ينجح إلا إذا اعترف اعترافا كاملا بالقوانين والرهانات النوعية للإنتاج الفنى «الخالص». وعند القطب الأكثر تبعية من المجال، أى بالنسبة إلى الناشرين والكتاب المتجهين إلى البيع وبالنسبة لجمهورهم يكون النجاح فى حد ذاته ضمانا للقيمة. وهذا هو مايحدث فى هذه السوق فالنجاح يؤدى إلى نجاح : ومما يسهم فى صنع أعلى الكتب مبيعا نشر أرقام توزيعها، ولايجد النقاد شيئا يفعلونه من أجل كتاب أو مسرحية أفضل من أن «يتنبأوا له أو لها بالنجاح». «هذا العمل يجب أن يمضى رأسا إلى النجاح»(١١) ، «أنا أراهن على نجاح المنعطف» وعيناى مغمضتان» (١٢). أما الفشل فهو بداهة حكم إدانة ليس له استئناف، فمن ليس له جمهور ليست له موهبة (وروبير كانتر هو نفسه الذى يتكلم عن «مؤلفين بلا موهبة وبلا جمهور على طريقة آرابال» (فرناندو آرابال هو المسرحى المنتمى الى مسرح العبث فى «مقبرة السيارات والمسرح التجريدى أى الأداء بلا كلمات فى توزيع أوركسترالى مسرحى).

وعند القطب المقابل تحيط بعض الشبهات بالنجاح الفورى : كما لو كان يختزل القربان الرمزى لعمل لايقدر بثمن إلى عملية «خذ وهات» بسيطة فى تبادل تجارى. وتلك الرؤية التى تجعل من الزهد فى هذا العالم شرطا للخلاص فى العالم الآخر تجد مبدأها فى المنطق النوعى للسيمياء الرمزية التى تقضى بأن الاستثمارات لا تدر عائدا إلا إذا كانت تعمل على أصول ضائعة (أو تبدو كذلك) على طريقة الهدية التى لا تضمن لنفسها هدية مقابلة شديدة السخاء، أو «اعترافا» إلا إذا سلكت بوصفها دون مقابل، ومثل الحال مع الهدية التى تتحول إلى كرم خالص بحجب رد الهدية، فإن فترة الزمان الوسيطة هى التى تصنع حاجزا وهى التى تخفى الربح الموعود على الاستثمارات الأكثر اتصافا بالتنزه عن الغرض (١٣). فرأس المال «الاقتصادى» لايستطع أن يضمن الأرباح النوعية التى يقدمها المجال ولايضمن كذلك الأرباح «الاقتصادية» التى تحققها الأرباح النوعية لأجل محدد إلا إذا تحول إلى رأسمال رمزى. وينحصر التراكم الشرعى الوحيد، بالنسبة إلى المؤلف كما هو

---

(١٠) يتضح ذلك بوجه خاص فيما يتعلق بالمسرح، حيث يخضع سوق الكلاسيكيات (الحفلات الصباحية الكلاسيكية للكوميدى فرانسيز) لقوانين تتعلق تماما بحقيقة أنها معتمدة على نظام التعليم.

(١١) روبير كانتر فى الاكسبريس R. Kanters, L'Express, 15-21 Janvier 1973

(١٢) ماركابرو فى فرانس سوار P. Marcabru, France - Soir, 12 Jnavier 1973

(١٣) لتحليل البنية الزمنية لتبادل الهدايا انظر كتاب المؤلف الحس العملى Le Sens Pratique, Paris, Minuit, 1980, P. 178-183.

بالنسبة إلى الناقد، وبالنسبة إلى تاجر اللوحات كما هو بالنسبة إلى الناشر أو مدير المسرح في أن يصنع المرء لنفسه إسما معروفا ومعترفا به، رأس مال تكريس يتضمن سلطة تكريس الأشياء (هذا هو تأثير التوقيع أو العلامة التجارية)، أو الأشخاص (عن طريق النشر والعرض.. الخ) ومن ثم سلطة إعطاء قيمة واستخلاص الأرباح من تلك العملية.

إن التجارة في الأشياء التى لاتجارة فيها، أى تجارة الفن الخالص، تنتمى إلى فئة الممارسات التى يواصل فيها البقاء منطق الاقتصاد السابق على الرأسمالية (مثل اقتصاد المبادلات بين الأجيال في نظام آخر، وعلى نحو أعم اقتصاد العائلة وكل علاقات المحبة Philia [١٤]: ألوان من الإنكار العملى، هذه التصرفات المزدوجة الملتبسة جوهريا، المتأهبة لقراءتين متضادتين ولكنهما متساويتا الزيف، يزيحان الازدواج والالتباس الجوهريين بردهما إما إلى الإنكار وإما إلى مايقع عليه الإنكار، وإما إلى التنزه عن الغرض وإما إلى المصلحة كما أن التحدى الذى توجهه إلى كل أنواع النزعة الإقتصادية يكمن على وجه الدقة في حقيقة أنها لاتستطيع التحقق في الممارسة – وليس فقط في التمثلات – إلا مقابل كبت دائم وجماعى للمصلحة «الإقتصادية» بالمعنى الدقيق، ولحقيقة الممارسة التى يكشف عنها التحليل «الاقتصادى» اللثام.

إن المشروع «الاقتصادى» الذى يحيط به الإنكار من جانب تاجر اللوحات أو الناشر، حيث يلتقى الفن والعمل التجارى لايستطيع النجاح، حتى اقتصاديا، إذا لم يتم توجيهه بواسطة التحكم العملى في قوانين السيرورة وفي المتطلبات النوعية للمجال. فالمنظم في شئون الإنتاج الثقافى يجب أن يجمع تركيبا بعيدا تماما عن الاحتمال، وهو نادر في جميع الأحوال، من الواقعية التى تتضمن الحد الأدنى من التنازلات للضرورات الاقتصادية التى يحيط بها الإنكار (ولكنها ليست منفية) والاعتقاد «المنزه عن الغرض» الذى تستبعده. وعلى هذا فإن الضراوة التى دافع بها بتهوفن– وهو الموضوع بامتياز للتمجيد الخاص بسير القديسين المتعلق بالفنان «الخالص» –عن مصالحه الاقتصادية وعلى الأخص حقوق المؤلف

---

(١٤) حول التجارة في المجتمعات الهندية الأوروبية باعتبارها «حرفة بلا اسم» لا تسمى، انظر إى بنفنيست E. Benveniste : قاموس المؤسسات الأوروبية. Le Vocabulaire des institutions européennes, Paris, Minuit, 1969, P. 139 sq. وعن الاقتصاد السابق على الرأسماليه باعتباره اقتصادا غير مقر به انظر للمؤلف كتابه عن «الجزائر ٦٠» Algerie 60, Paris. Minuit, 1977, p. 19-43.

فى بيع مقطوعاته الموسيقيه، يمكن فهمها بالكامل إذا عرف المرء كيف يرى فيها شكلا نوعيا من روح المشروع فى ألوان السلوك الملائمة أفضل ملاءمة لمواجهة الملائكية الاقتصادية فى التمثل الرومانسى للفنان : وتحت وطأة البقاء فى حالة ضعف الإرادة يجب للمقصد الثورى أن يهيىء لنفسه الوسائل «الاقتصادية» (على سبيل المثال عند بتهوفن امتلاك أوركسترا عالية القدر) وبالمثل إذا كان كل شىء يعارض الناشر أو تاجر اللوحات الذى ينوى أن يسلك بوصفه «مكتشفا» بالنسبة إلى التاجر المحض، فلن تكون معارضته أقل لأولئك الذين يوظفون نفس الاستعدادات الملهمة فى البعد التجارى وفى البعد الثقافى لمشروعهم (على طريقة أرنو Arnoux فى رواية التربية العاطفية) : «إن خطأ فى سعر التكلفة أو عدد النسخ يستطيع أن يتسبب فى كوارث حتى إذا كانت المبيعات ممتازة. فعندما باشر جاك بوفير Jacques Pauvert إعادة طبع «لترية Littré »، كان المشروع يبشر بأن يكون مربحا بسبب العدد غير المتوقع من المشتركين. ولكن عند الصدور ظهر أن خطأ فى تقدير سعر التكلفة يؤدى إلى خسارة مايقرب من خمسة عشر فرنكا فى النسخة وكان لزاما على الناشر أن يترك العملية لزميل له. (١٥) والالتباس العميق فى عالم الفن هو الذى يجعل الوافدين الجدد – من ناحية – المحرومين من رأس المال يستطيعون أن يفرضوا أنفسهم على السوق عن طريق أن يدعوا لأنفسهم قيما قد كدس باسمها المسيطرون رأسمالهم الرمزى (الذى قد تحول منذ ذلك الحين بدرجة أو بأخرى إلى رأسمال اقتصادى)، ويجعل من ناحية أخرى أن هؤلاء الذين يعرفون وحدهم كيف يحسبون حساب الضوابط «الاقتصادية» ويعدون العدة لها، وهى الضوابط المتغلغلة فى هذا الاقتصاد المنكور هم الذين يستطيعون أن يجتنوا بالكامل الأرباح الرمزية بل و «الاقتصادية» من استثماراتهم الرمزية.

وتتراكب الفروق التى تفصل المشروعات الطليعية الصغيرة عن «المشروعات الضخمة» وعن «الدور الكبرى» فوق الفروق التى يمكن تحقيقها من جانب المنتجات بين «الجديد» المحروم مؤقتا من القيمة «الاقتصادية» و «القديم» الذى تضاءلت قيمته على نحو حاسم، و «العريق» أو الكلاسيكى الذى يتمتع بقيمة «اقتصادية» ثابتة أو متزايدة بثبات، وكذلك فوق تلك التى يمكن أن تتأسس من جانب المنتجين بين الطليعة التى تصطفى أفرادها غالبا من

---

15. B. Demory, "Le Livre à l'âge de l'industrie" L'Expansion, Octobre 1970, P. 110.

(١٥) ديمورى «الكتاب فى عصر الصناعة».

بين الشباب (بيولوجيا) دون أن تنحصر فى جيل واحد، والمؤلفين أو الفنانين «المنتهين» أو الذين «عفا عليهم الزمان» (الذين يستطيعون أن يكونوا شبابا من ناحية السن، والطليعة التى ترسخت أقدامها، أى «الكلاسيكية»)

∴ ∴ ∴

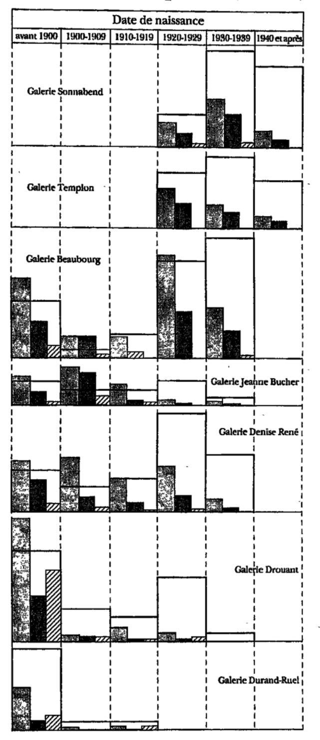
ويكفى للاقتناع بذلك أن نأخذ فى الاعتبار العلاقة بين العمر (البيولوجي) للرسامين، وعمرهم الفنى مقيسا بالموقع الذى يخصصه لهم المجال فى متصله المكانى - الزمانى ويتعارض رسامو معارض الطليعة مع رسامين يماثلونهم عمرا (بيولوجيا) ويعرضون فى معارض الضفة اليمنى كما يتعارضون مع رسامين أكبر سنا بكثير أو موتى وقد عرضت لهم هذه المعارض : وهم لايشتركون مع الأولين إلا فى العمر البيولوجى، ولكنهم يشتركون مع الآخرين الذين يعارضونهم فى العمر الفنى الذى يقاس بالأجيال (الثورات) الفنية، وفى أنهم يشغلون موقعا مماثلا للموقع الذى شغله هؤلاء الأسلاف ذوو المكانة فى الحالة القديمة إلى هذه الدرجة أو تلك للمجال، وفى أنهم يمتلكون كل الفرص ليشغلوا مواقع مماثلة فى حالات لاحقة (كما تشهد على ذلك مؤشرات التكريس مثل الكاتالوجات والمقالات والكتب الملحقة فيما سبق بأعمالهم). وإذا فحص المرء هرم أعمار مجموع الرسامين «المحجوزين» (١٦) بواسطة معارض مختلفة فإنه سيلاحظ أولا علاقة واضحة جدا (ملحوظة كذلك عند الكتاب) بين عمر الرسامين وموقع المعارض فى مجال الانتاج : فالذين يقعون فى شريحة ١٩٣٠ - ١٩٣٩ عند سونابند (و ١٩٢٠ - ١٩٢٩ عند تمبلون Templon)، وهو معرض طليعى يقعون فى الشريحة ١٩٠٠ - ١٩٠٩ عند دينيس رينيه (أو عند معرض فرنسا) وهو معرض طليعى راسخ القدم، أما العمر فيقع فى الفترة السابقة على ١٩٠٠ عند دروانت (أو عند دوران رويل) على حين أن معارض مثل بو بورج (أو كلود برنار) تشغل مواقع وسيطة بين الطليعة والطليعة التى تم تكريسها وكذلك بين معرض البيع «ومعرض المدرسة» ستقدم بنية مزدوجة الموضة (موضة قبل ١٩٠٠ وأخرى فى الفترة مابين ١٩٢٠ - ١٩٢٩).

∴ ∴ ∴

إن المطابقة فى حالة رسامى الطليعة (المعروضين بواسطة سونابند أو تمبلون) بين العمر البيولوجى والعمر الفنى (وأفضل مقياس له سيكون بلا جدال عصر ظهور الأسلوب المناظر فى التاريخ المستقل نسبيا للتصوير) تستطيع أن تكون تباينا فى حالة الذين يمثلون

(١٦) لانتجاهل مايمكن أن يوجد من تعسف فى تشخيص معرض ما بواسطة الرسامين الذين يضمهم - وهذا يؤدى إلى مماثلة بين الرسامين الذين «صنعهم» والذين «يضمهم» والذين لايمتلك إلا بعض أعمالهم دون أن يحتكر إنتاجهم. فالوزن النسبى لهاتين الفئتين من الرسامين هو فضلا عن ذلك متغير جدا وفقا للمعارض وسوف يسمح بلا شك للتمييز خارج كل أحكام القيمة بين «معارض البيع» ومعارض المدرسة.

Les galeries et leurs peintres (en 1977)



الاستمرار الأكاديمى لكل الطرائق المقننة المبجلة للماضى، والذين يعرضون الى جانب أشهر رسامى القرن الماضى فى معارض الضفة اليمنى الواقعة على الأغلب فى جو تجارة أدوات الترف مثل دروانت أو دوران رويل، «تجارة الرسامين الانطباعيين». إن هؤلاء الرسامين هم ضرب من حفريات عصر انقضى ويقدمون فى الحاضر ماكانت قد قدمته الطليعة فى الماضى (مثل المزورين المقلدين ولكن لحسابهم الخاص)، فهم يقدمون فنا إذا أمكن القول لاينتمى إلي عصرهم وعمرهم.

وعلى العكس من فنانى الطليعة الذين هم على نحو ما «شباب» مرتين، مرة بالعمر الفنى ولكن كذلك برفضهم (المؤقت) للمال ولأشكال العظمة الاجتماعية والمادية التى تحدث بواسطتها الشيخوخة الفنية، فإن الفنانين المتجمدين فى حفريات كانوا عجائز مرتين مرة بعمر فنهم وبمخططات إنتاجهم ولكن أيضا بأسلوب حياتهم والذى لا يعدو أسلوب أعمالهم أن يكون بعدا من أبعاده، والذى يتضمن الخضوع المباشر والفورى للالتزامات والمكافآت الاجتماعية المادية (١٧).

∴ ∴ ∴

هناك الكثير المشترك بين رسامى الطليعة اليوم وطليعة الماضى، وهو يزيد على المشترك بينهم وبين مؤخرة طليعة الماضى المتلكئة إلى اليوم، وفى الصدارة غياب علامات التكريس التى تنتمى إلى خارج الفن أو إذا أردت علامات التكريس الاجتماعية المادية، التى ينعم بها فى غزارة الفنانون المتحجرون فى حفريات، والرسامون الراسخون المتخرجون فى الأغلب من معاهد الفنون الجميلة، الفائزون بالجوائز وأعضاء الأكاديمية والحائزون على وسام جوقة الشرف، والحاصلون على كل المغانم الرسمية. وإذا استبعدنا طليعة الماضى نلاحظ فى الواقع أن الرسامين الذين يعرضهم دروان يقدمون فى الأغلب سمات مميزة مضادة فى كل النقاط لصورة الفنان التى يعترف بها فنانو الطليعة والذين يحتفلون بهم. فهؤلاء الرسامون يكون معظمهم من أصل ريفى بل ويقطنون الريف، ثم يتخذون مرسى أساسيا لهم داخل الحياة الفنية الباريسية، فى الانتماء إلي هذا المعرض الذى «اكتشف» عددا منهم. والكثيرون منهم يعرضون للمرة الأولى وقد يكونون بالإضافة إلى ذلك قد «انطلقوا» بواسطة جائزة دوران للرسام الشاب. وبما أنهم اجتازوا – أكثر من رسامى الطليعة – معاهد الفنون الجميلة (فما يقرب من ثلثهم تخرج من الفنون الجميلة ومدرسة الفنون التطبيقية أو الفنون الزخرفية فى باريس أو فى أحد الأقاليم أو فى بلدهم الأصلى)، فهم

(١٧) من البديهى كا أشرنا فى موضع آخر إلى أن «الخيار» بين الاستثمارات التى تتضمن مخاطرة والتى يقتضيها اقتصاد «الإنكار» والاستثمارات المضمونة للمهن الرسمية (على سبيل المثال الخيار بين فنان وفنان يدرس الرسم أيضا أو بين كاتب وكاتب يدرس الأدب أيضا)، ليس مستقلا عن الأصل الاجتماعى وعن الميل إلى مواجهة المخاطرة التى يفضلها هذا الأصل بدرجة تزيد أو تنقص وفقا للضمانات المكفولة.

يصفون أنفسهم طواعية بأنهم «تلاميذ» هذا أو ذاك ويمارسون فنا أكاديميا بطريقته (مابعد انطباعي على الأغلب) وموضوعاته (البحرية والصور الشخصية والمجازات والمناظر الفلاحية والصور العارية ومناظر الأقاليم.. الخ)، ومناسباته (ديكورات المسرح الصور الإيضاحية للكتب الفاخرة.. الخ). وهذا الفن الذى بلا تاريخ يكفل لهم فى أغلب الأحوال مستقبلا مهينا محفوفا بالمكافآت والترقيات المتنوعة، مثل الجوائز والميداليات (لـ ٦٦ من بين ١٣٣) ومتوجا بالنفاذ إلى مراكز السلطة فى مستويات التكريس وإضفاء الشرعية (عدد منهم أعضاء جمعيات ورؤساء أو أعضاء للجان الصالونات الكبيرة التقليدية، أو فى مستويات إعادة انتاج الشرعية (مديرو معاهد الفنون الجميلة فى الأقاليم، وأساتذة فى باريس فى كلية الفنون الجميلة أو الفنون الزخرفية ومحافظو المتاحف)، ونقدم مثلين:

الأول : ولد فى ٢٣ مايو ١٩١٤ فى باريس، ودرس فى مدرسة الفنون الجميلة. معارض خاصة فى نيويورك وباريس. زين بالصور عملين. اشترك فى صالونات باريس الكبرى. جائزة الرسم فى المسابقة العامة لسنة ١٩٣٢ .النوط الفضى فى البينالى الرابع لمنتون Menton ١٩٥٧ .أعمال فى المتاحف والمجموعات الخاصة.

الثانى: ولد فى ١٩٠٥ دراسات فى مدرسة الفنون الجميلة فى باريس. عضو صالونات المستقلين وصالون الخريف. حصل عام ١٩٥٨ على الجائزة الكبرى لمدرسة الفنون الجميلة لمدينة باريس. أعمال فى متحف الفن الحديث فى باريس، وعدد من متاحف فرنسا والخارج. محافظ فى متحف أونفلير Honfleur. معارض متعددة خاصة فى جميع أنحاء العالم.

وقد حصل عدد منهم أخيراً على الشارات الأقل التباسا للتكريس الاجتماعى المادى مثل وسام جوقة الشرف، فى تقابل مع انغماس فى العالم الراقى من خلال توسط اتصالات سياسية إدارية تعطيها «التوصيات» أو مخالطات اجتماعية راقية تستلزمها وظيفة الرسام الرسمى.

الثالث ولد فى ١٩٠٩ الثالث رسام مناظر طبيعية وصور شخصية. رسم صورة قداسة جان الثالث والعشرين وكذلك صور مشاهير عصرنا (سيسيل سوريل وموررياك.. الخ) وهى معروضة فى جاليرى دروانت عام ١٩٥٧ و ١٩٥٩. (جوائز الرسامين شاهدة على عصورهم) شارك فى الصالونات الكبرى وهو أحد منظميها. شارك فى صالون باريس المنظم بواسطة جاليرى دروان فى طوكيو عام ١٩٦١. وتظهر لوحاته فى عدد من متاحف فرنسا وفى المجموعات العالمية.

والرابع ولد عام ١٩٠٧ صنع بداياته فى صالون الخريف وقد أبرزته رحلته الأولى إلى أسبانيا بقوة، كما أن الجائزة الكبرى الأولى لروما (١٩٣٠) توجت رحلته الطويلة إلى إيطاليا. ويتعلق عمله على وجه الخصوص ببلاد البحر الأبيض المتوسط: أسبانيا وإيطاليا

وبروفانس. مؤلف الرسوم التوضيحية للكتب الفاخرة وتصميمات الديكورات للمسرح. عضو المجمع. معارض فى باريس ولندن ونيويورك وجنيف ونيس وبوردو ومدريد. وأعمال فى متاحف عديدة للفن الحديث ومجموعات خاصة فى فرنسا والخارج. حائز على وسام جوقة الشرف (١٨).

وتُراعى نفس الانتظامات من جانب الكتاب كما أن «المثقفين الذين حققوا نجاحا ثقافيا» (أى مجموع المؤلفين المذكورين فى «اختيار» النصف شهرية الأدبية La Quinzaine Littéraire أثناء السنوات مابين ١٩٧٢ و ١٩٧٤) أصغر سنا من مؤلفى أكثر الكتب مبيعا (أى مجموع المؤلفين المذكورين فى القائمة الأسبوعية للحاصلين على مراكز السبق فى مجلة «الاكسبريس» أثناء السنوات مابين ١٩٧٢ - ١٩٧٤)، وعلى الأخص أقل إحرازا فى أغلب الأحوال لأصوات المحكمين الأدبيين (٣١٪ مقابل ٦٣٪) وعلى الأخص المحكمين الأكثر «تعرضا للشبهات» فى عيون المثقفين، وأقل حصولا فى الأغلب على الأوسمة (٤٪ مقابل ٢٢٪). وعلى حين أن «أعلى الكتب مبيعا» تنشرها على وجه الخصوص دور نشر ضخمة متخصصة في الأعمال ذات البيع السريع مثل جراسيه وفلا ماريون ولافون وستوك، فإن المؤلفين أصحاب النجاح الثقافى ينشر أكثر من نصفهم عند الناشرين الثلاثة الذين يتجه انتاجهم لأن يكون مقصورا على الجمهور المثقف جاليمار ولوسوى ومنشورات مينوى.

∴ ∴ ∴

وتصير هذه التضادات أكثر بروزا إذا قارنا تجمعات أكثر تجانسا، كتاب لافون ومينوى. والأخيرون أكثر شبابا بوضوح، ومن النادر أن يحصلوا على جوائز، وترتفع درجة الندرة بالنسبة للحصول على أوسمة (١٩).

وفى الحقيقة إنهما فئتان من الكتاب الذين تجمعهم الداران لاتقبلان المقارنة على وجه التقريب، فمن جهة يكون النموذج السائد هو نموذج الكاتب «المحض» المنهمك في الأبحاث الشكلية وشديد البعد عن «العالم الاجتماعى»، ومن الجهة الأخرى يحتل موقع الصدارة الكتاب الصحفيون والصحفيون الكتاب الذين ينتجون أعمالا تـ«مد نطاقها فوق التاريخ وفوق الصحافة»، «تشارك في السيرة الشخصية وعلم الاجتماع، فى اليوميات الحميمة وقصة المغامرة، فى تعاقب المناظر السينمائية وأداء الشهادة (٢٠) القضائية» «إذا نظرت إلى

---

18. Cf. Péintres figuratifs contemprains, Paris, Galerie Drouant, 4e trimestre 1967.

الرسامون التمثيليون المعاصرون. باريس - جاليرى دروان، الربع الأخير من ١٩٦٧.

(١٩) لم يحصل أى كاتب من الذين يكتبون «الرواية الجديدة» على جائزة جونكور أو جائزة الأكاديمية، وحتى حصول كلود سيمون على جائزة نوبل، لم يكونوا قد تميزوا إلا بواسطة أشد مستويات التكريس «اتصافا بالطابع الثقافى» جائزة فنيون Fénéon وعلى الأخص جائزة مديشي Medicis. (الجائزة الأولى باسم الصحفى والناقد الفرنسى ١٨٦١ - ١٩٤٤ تصير الشعراء الرمزيين والرسامين الانطباعيين الجدد والثانية جائزة أدبية فرنسية تأسست عام ١٩٥٨ وتعطى لرواية أو مجموعة قصصية لمؤلف مايزال قليل الشهرة ومنذ ١٩٧٠ أصبحت تعطى لغير الفرنسيين. (Ricardou. Le Nouveau Roman Prais, Ed. du Seuil, 1973 p. 31 -33)

20. R. Laffont, Editeur, Paris, Laffont, 1974, P. 302.

لافون «الناشر» ص ٣٠٢.

قائمة مؤلفى دارى، سأرى من ناحية هؤلاء الذين جاءوا من الصحافة إلى الكتاب أمثال جاستون بونير Bonheur وجاك بوشمور Peuchmaurd وهنرى فرانسوا ريى Rey، وبرنار كلافيل Clavel و أوليفييه تود Todd ودومينيك لابيير Lapierre .. الخ وهؤلاء الذين كانوا جامعيين فى البدء أمثال جان فرانسوا ريفيل Revel وماكس جالو وجورج بلمونت ثم ساروا فى الطريق العكسى». وإلى هذه الفئة من الكتاب الممثلة تمثيلا نموذجيا للنشر «التجارى» ينبغى إضافة مؤلفى تقديم الشهادات، «شخصيات» السياسة والرياضة والمسرح والسينما الذين يكتبون فى الأغلب بطلب من صحفى كاتب وأحيانا بمساعدته(٢١).

∴ ∴ ∴

من الواضح أن الأولوية التى يوليها مجال الانتاج الثقافى للشباب ترجع مرة ثانية إلى ما فى أساس هذا الإنتاج من إنكار للسلطة و «للاقتصاد»: إذا كان الكتاب والفنانون بواسطة الصفات المتعلقة بثيابهم وتعودهم الجسمانى على الأخص يميلون دائما إلى أن يدرجوا أنفسهم إلى جانب «الشباب» فذلك لأن التضاد بين الأعمار فى التمثل كما هو فى الواقع مماثل للتضاد بين «البورجوازى» الجاد وبين الرفض «المثقف» لروح الجدية، أو بعبارة أكثر دقة، المسافة من المال والسلطات التى تقيم علاقة سببية دائرية مع وضع السيد / المسود البعيد على نحو قاطع أو مؤقت عن المال السلطة.

∴ ∴ ∴

وهكذا يمكن أن نطرح على سبيل الفرض أن الوصول إلى مؤشرات اجتماعية للسن الناضجة، والذى هو شرط ونتيجة فى آن معا للوصول إلى مواقع السلطة، وأن التخلى عن الممارسات المرتبطة بعدم مسئولية المراهقة (والتى تشكل جزءا منها الممارسات الثقافية وحتى السياسية «الطليعية») يجب أن تكون على نحو متزايد أكثر تبكيرا فى النضوج عندما ننتقل من الفنانين إلى أساتذة التدريس، ومن الأساتذة إلى أعضاء المهن الحرة، ومن هؤلاء إلى الكوادر وأصحاب الأعمال. إن أعضاء نفس الفئة فى العمر البيولوجى، مثل مجمل طلبة كليات التدريب المهنى لهم أعمار اجتماعية مختلفة تتميز بصفات وألوان سلوك رمزية مختلفة تبعا للمستقبل الموضوعى الموعود. فطلبة الفنون الجميلة يجب عليهم أن يكونوا «أكثر شبابا فى مسلكهم» من طلبة المعلمين الذين هم بدورهم أكثر شبابا من كلية العلوم التقنية أو طلبة المدرسة الوطنية للإدارة ENA أو الدراسات العليا التجارية HEC. وينبغى أن نحلل وفقا لنفس المنطق العلاقة بين الجنسين داخل المنطقة السائدة فى مجال

---

(٢١) أقل من ٥٪ من المثقين أصحاب النجاح الثقافى يوجدون أيضا داخل مجمل المؤلفين الأكثر مبيعا (وهؤلاء هم المؤلفون الراسخون بدرجة عالية أمثال سارتر وسيمون دى بوفوار.. الخ).

ملحـــق

أعلى الكتاب مبيعا والمؤلفون المشهورون

تاريخ الميلاد	الاكسبريس عدد الكتاب ٩٢	النصف شهرية الادبية عدد الكتاب ١٠٦
مولودون قبل ١٩٠٠	٤	٧
١٩٠٠/١٩٠٩	١٠	٢٧
١٩١٠/١٩١٩	١٧	١٥
١٩٢٠/١٩٢٩	٢٣	٢٨
١٩٣٠/١٩٣٩	١١	١٥
١٩٤٠ومابعدها	٥	٥
غير مسجل	١٢	٩
مكان الاقامة		
* بروفنس ومنها	٥	١٣
– ضاحية باريس	٢	٥
–ميدى	١	٤
– أماكن أخرى	٢	٤
* فى الخارج	٢	٤
* باريس وضواحيها منها:	٦٢	٥٧
– الحى السادس / السابع	١٩	١٩
– الثامن / السادس عشر ،		
–الضاحية الغربية	٢٣	٢١
– الخامس / الثالث عشر /		
– الرابع عشر/الخامس عشر		
– أحياء أخرى	١١	١١
– ضاحية (ماعدا الغربيه)	٧	٩
– غير مسجل	٢	٧
	٢٣	٣٢
الجائزة		
–لا	٢٨	٦٨
–نعم	٤٨	٣١
– منها رينودو Renudot	–	–
–جونكور	٢٥	٦
– انتراليه Interllie	–	–
– فيمينا Femina	–	–
– مديشى Medicis	–	٤
– جائزة نوبل	–	٢
– غير مسجل	١٦	٧

	الاكسبريس عدد الكتاب ٩٢	النصف شهرية الادبية عدد الكتاب ١٠٦
المهن المعلنة		
رجال أدب	٢٥	٣٢
جامعيون	٥	٤٨
صحفيون	٢٦	٦
محللون نفسيون – أطباء نفسيون	–	٢
آخرون	١٠	٧
غير مسجل	١٦	١١
أوسمة		
لا	٤٤	٧٩
نعم منها	٣٥	٢٢
وسام جوقة الشرف أو الاستحقاق	٢٨	١٨
غير مسجل	٢٣	٥
الناشرون *		
جاليمار	٨	٢٤
سوى	٧	١٢
ديتويل Denoê	٣	٦
فلاماريون	١١	٥
جراسيه	١٤	٨
ستوك	١١	١
لافونت	١٨	٣
بلون	١	٤
فايار Fayard	٥	٤
كالمان ليفى	١	٢
البان ميشيل	٥	–
آخرون	١١	٣٣

* المجموع الكلى للناشرين يتجاوز عدد الكتاب فالمؤلف الواحد يستطيع النشر عند دور مختلفة.

لتقرير مجموع المؤلفين المعروفين لدى الجمهور المثقف الواسع تم استبقاء مجموع المؤلفين الفرنسيين الأحياء المذكورين فى الفئة الشهرية تحت عنوان «المجلة النصف شهرية توصى» والمنشورة فى المجلة أثناء السنوات من ١٩٧٢ إلى ١٩٧٤. وفيما يتعلق بفئة المؤلفين الذين يكتبون للجمهور الواسع تم استبقاء الكتاب الفرنسيين الأحياء الذين عرفت أعمالهم أكبر توزيع فيما بين ١٩٧٢ و ١٩٧٣، وتتأسس قائمتهم على البيانات المنشورة فى الاكسبريس. ويخص اختيار النصف شهرية الأدبية ترجمات الأعمال الأجنبية بجانب كبير من الاهتمام (٤٣٪ من العناوين المذكورة) وكذلك إعادة نشر المؤلفين ذوى المكانة المقرة (مثل كوليت ودوستويفسكى وباكونين وروزا لوكسمبورج). وقد بذلت قائمة الاكسبريس قصارى جهدها لتتبع الواقع الراهن شديد الخصوصية للعالم الثقافى، وقدمت فقط ١٢٪ من ترجمات الاعمال الأجنبية التى تعد أعلى الكتب مبيعا على النطاق العالمى (ديزموند موريس وميكى سبيلين Spillane (كاتب روايات بوليسية وجاسوسية) وبيرل بك.. الخ).

السلطة، أو على نحو أكثر دقة، نتائج موقع السيد - المسود المفروض على «نساء البورجوازية» والذى يقربهن (بنيويا) من الشبان «البورجوازيين» «والمثقفين» ويهيئهن لدور الوسيط بين الأقسام السائدة والمسودة (وقد لعبن هذا الدور دائما وخاصة من خلال «الصالونات».

مايعد حدثا تاريخيا

ولكن الامتياز الممنوح «للشباب» ولقيم التغيير والابتكار المرتبطة به لايمكن فهمه بالكامل انطلاقا من علاقة «الفنانين» «بالبورحوازيين» وحدها، فهو يعبر أيضا عن القانون النوعى لتغير مجال الإنتاج، أى عن جدل التميز: فهذا الجدل يحكم على المؤسسات والمدارس والأعمال التى عدت «أحداثا تاريخية» بأن تتقهقر إلى الماضى وبأن تصير «كلاسيكية» أو **هابطة المرتبة**، بأن تجد نفسها مرفوضة **خارج التاريخ**، أو بأن «تتحول إلى تاريخ» إلى الحاضر الأبدى للثقافة المكرسة، حيث تستطيع الاتجاهات والمدارس الأشد تنافرا «أثناء حياتها»، أن تتعايش فى سلام لأنها قد أصبحت مقدسة مبجلة من الجامعة والمجامع وفرض عليها الحياد.

ولكن الشيخوخة تطرأ على المشروعات وعلى المؤلفين حينما يظلون متشبثين (فى إيجابية أو سلبية) بأنماط إنتاج تصير متقادمة بالضرورة وخاصة إذا كانت تعد فى وقتها حدثا مهما حينما تنغلق داخل أطر للإدراك أو التقييم تحولت إلى معايير متعالية أبدية. لذلك أصبح محظورا عليها أن تقبل الجديد أو حتى أن تلمحه. كما أن هذا التاجر أو ذاك الناشر الذى لعب فى لحظة دور المكتشف يستطيع أن يدع نفسه محصورا فى «المفهوم المؤسسى» (مثل «الرواية الجديدة» أو التصوير الأمريكى الجديد) الذى أسهم هو نفسه فى إنتاجه، فى التعريف الاجتماعى الذى يتحدد بالنسبة إليه النقاد والقراء وكذلك المؤلفون الأكثر شبابا الذين يكتفون بإعمال المخططات التى أنتجها جيل الرواد.

«أنا أريد من «الجديد» أن يجنبنى الطرق المطروقة. وهذا هو السبب -كما يكتب دينيس رينيه- فى أن معرضى الأول كان مكرسا لفاسارلى. لقد كان باحثا. ثم لقد عرضت أتلان فى عام ١٩٤٥ لأنه أيضا كان **غير مألوف مختلفا** جديدا. وذات يوم جاءنى خمسة فنانين غير معروفين هم هارتنج Hartung ود ييرول Deyrolle وديوانى Dewasne وشنيدر Schneider وماري ريمون Raymond ليقدموا لى لوحاتهم. وفى لمحة عين أمام هذه الأعمال الدقيقة المتقشفة بدا أن طريقى قد رُسم. فقد كان هنا الكثير من المتفجرات التى تحرك المشاكل الفنية وتطرحها للتساؤل. لذلك نظمت معرض «التصوير الشاب التجريدى» (يناير ١٩٤٦). وبالنسبة إلىّ كان وقت المعركة قد بدأ. فى المحل الأول وحتى ١٩٥٠ لفرض

التجريد فى مجموعه، لمزاحمة المواقع التقليدية للتصوير التمثيلى الذى ينسى الكثيرون اليوم أنه كان فى تلك الفترة مسيطرا على الأغلبية بدرجة كبيرة.. ثم حدث عام ١٩٥٤ المد الطاغى للاشكل، وشهدنا الجيل التلقائى المكون من عدد من الفنانين الذين غاصوا فى تغاض وتساهل. أما الجاليرى الذى كافح منذ ١٩٤٨ من أجل التجريد فقد رفض الافتتان العام واكتفى بالاختيار الدقيق. وكان هذا الاختيار هو التجريد التصميمى المنبثق عن الثورات الكبرى التشكيلية فى أول القرن والذى يقوم بتنميته باحثون جدد اليوم. إنه فن نبيل **متقشف** ذلك الذى يؤكد على نحو دائم كل حيويته. ولماذا قد وصلت أنا تدريجيا إلى الدفاع عن الفن التصميمى على سبيل الحصر؟، إذا بحثت عن أسباب ذلك داخلى فسيبدو لى ذلك نتيجة لأنه مامن فن آخر يعبر أفضل منه عن إنتصار الفنان على عالم مهدد بالاضمحلال، عالم فى حالة حمل دائم. ففى عمل لهربان Herbin وفاسارلى لامكان للقوى المبهمة المظلمة أو للانحدار أو لما هو سقيم. فهذا الفن يترجم بوضوح وجلاء السيطرة الكاملة للمبدع. إن مروحة أو ناطحة سحاب أو نحت لشوفر Schoffer أو عمل لمورتنسن Mortensen أو لموندريان Mondrian هى الأعمال الفنية التى تطمئننى، ويمكن أن نقرأ فيها إلى حد الإبهار سيطرة العقل الإنسانى، سيطرة الانسان على العماء Chaos . وهذا فى رأيى هو دور الفن، كما تجد العاطفة فيه ماتريد» (٢٢).

∴ ∴ ∴

ونجد هنا كيف أن الجانب الذى هو أساس الاختيارات الأولية، أى ذوق التصميمات الدقيقة المتقشفة يتضمن ألوانا من الرفض الحتمية، وكيف يُطبق عليه مقولات الإدراك والتقييم التى جعلت من الممكن «الاكتشاف» الابتدائى، فكل عمل صادر عن القطيعة مع الإنتاج والإدراك القديمين سوف يجد نفسه مرفوضا فهو إلى جانب اللاشكل والعماء، وكيف تسهم فى خاتمة المطاف الإشارة المليئة بالحنين إلى المعارك التى شُنت من أجل فرض معايير كانت فى زمن آخر تعد هرطقة فى فرض شرعية الانغلاق أمام المنازعة المتسمة بالهرطقة الجديدة لما صار اليوم أصولية جديدة. ولايكفى القول إن تاريخ المجال هو تاريخ النضال من أجل احتكار فرض مقولات الإدراك والتقييم الشرعية، فالنضال نفسه هو الذى يصنع تاريخ المجال، فبالنضال يتشكل فى الزمان. فشيخوخة المؤلفين والأعمال أو المدارس هى شىء مختلف تماما عن أن تكون نتاج انزلاق ميكانكى إلى الماضى: فهى تتولد فى الصراع بين أولئك الذين سجلوا لحظة مهمة فى التاريخ والذين يناضلون من أجل

(٢٢) دينيس رينيه تقديم كتالوج الصالون الأول العالمى ص ١٥٠ والتشديد للمؤلف.

22. Denise René: Présentation du Catalogue du 1er salon internationl de galeries pilotes; Lausanne Musée cantonal des Beaux Arts, 1963, P. 150..

البقاء، والذين لايستطيعون أن يصبحوا أحداثا تاريخية بدورهم دون أن يرجعوا إلى الماضى، أولئك الذين لهم مصلحة فى إيقاف الزمان، وتخليد الوضع الحالى، بين المسيطرين بين الذين هم على وفاق تام مع الاستمرار والهوية وإعادة الإنتاج، والمسيطر عليهم الوافدين الجدد الذين لهم مصلحة فى انقطاع الاستمرار والقطيعة والاختلاف والثورة. إن إنجاز حدث تاريخى لاينفصل عن إيجاد موقع جديد يتجاوز المواقع المقرة، **متقدم** على هذه المواقع، **طليعى**، وبإدخال الاختلاف يُصنع التاريخ.

∴ ∴ ∴

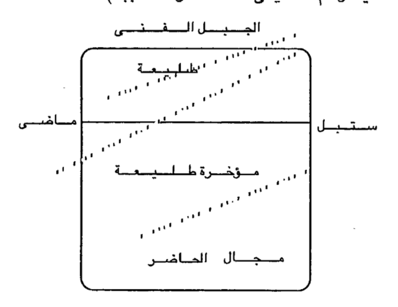
لابد من فهم الموقع الذى تحتله **العلامات الفارقة** فى هذا الصراع من أجل الحياة والبقاء، فهى فى أفضل الأحوال تستهدف غالبا تمييز الصفات الأشد سطحية والأشد بروزا الملتصقة بمجمل أعمال أو بمجموع من المنتجين. فالكلمات وأسماء المدارس أو الجماعات وأسماء الأعلام ليست لها أهمية إلا لأنها تصنع أشياء: إشارات فارقة، تنتج الوجود فى عالم يكون الوجود فيه معناه الاختلاف، «أن يصنع المرء لنفسه اسما» اسم علم أو إسما مشتركا (اسم جماعة). **فالمفاهيم الزائفة، الأدوات العملية** للتصنيف التى تصنع التشابهات والاختلافات بتسميتها، أسماء المدارس أو الجماعات التى إزدهرت فى التصوير حديث العهد، فن العامة (بوب آرت) فن الحد الأدنى minimal art، الهندسى فن العملية process art، فن الأرض Land art فن الجسم body art (ماسيق من المدارس بالإنجليزية). الفن المفهومى، الفن الفقير arte povera (بالإيطالية)، التدفق Fluxus الواقعية الجديدة، التمثيل الجديد، السطح – الدعامة Support - surace، الفن الفقير، الفن البصرى op art قد أنتجت جميعا فى **غمار الصراع من أجل الاعتراف** بواسطة الفنانين أنفسهم أو نقادهم المنجذبين إليهم وتمارس وظيفة علامات الاعتراف التى تميز المعارض والجماعات والرسامين وفى الدفعة نفسها المنتجات التى تصنعها أو تقدمها.[٢٣] ولايملك القادمون الجدد إلا أن **يقذفوا إلى الماضى** دوما فى الحركة نفسها التى يصلون بها إلى الوجود، أى إلى الاختلاف الشرعى أو حتى ولزمن يطول أو يقصر إلى الشرعية المقصورة عليهم – بالمنتجين راسخى القدم (المكرسين) الذين يقيسون أنفسهم بهم، وبالتالى بمنتجاتهم وبذوق هؤلاء الذين ظلوا متشبثين بهم. وكما أن المعارض أو دور النشر مثل

---

(٢٣) يكفى لإنهاء عدد من المناقشات حول عدد من «المفاهيم» المتداولة فى شئون الفن والأدب وحتى الفلسفة أن ندرك أن الأمر يتعلق فى أغلب الأحوال «بتصورات تصنيفية» يعاد ترجمتها أحيانا إلى كلمات ذات مظهر أكثر حيادا وأكثر موضوعية (الأدب الشيئى» على سبيل المثال قدم مقابل «الرواية الجديدة» وهى قد قدمت لتعنى مجموع الروائيين الذين ينشرون فى منشورات مينوى) وظيفتها الأولى السماح بتمييز «مجموعات ممارسة» مثل الرسامين المتجمعين فى معرض متميز أو فى جاليرى مخصص أو الكتاب المنشورين عند نفس الناشر، أو استعمال صفات مميزة بسيطة ومريحة (على غرار: دينيس رينيه هو الفن التجريدى الهندسى، أو الكسندر يولاس Alex Iolas إنه ماكس إرنست (دادى ثم سريالى مشهور بالكولاج) أو ارمان Arman وصفائح القمامة، وكريستو Christo والعلب).

الرسامين أو الكتاب توزع نفسها كل لحظة وفقا لعمرها الفنى أى وفقا لأقدمية نمط إنتاجها الفنى ووفقا لدرجة تبجيل وذيوع هذا المخطط المولِّد الذى هو فى نفس الوقت مخطط للادراك والتقييم. إن مجال المعارض يعيد الإنتاج على نحو متواقت لتاريخ الحركات الفنية منذ نهاية القرن التاسع عشر: وكل معرض متميز كان معرضا للطليعة فى زمن بعيد إلى هذه الدرجة أو تلك، وسيكون أكثر تكريسا مثل الأعمال التى يكرسها (والتى يستطيع لذلك أن يبيعها بسعر أعلى) بقدر ماتكون ذروته أكثر تباعدا فى الزمان، وبقدر ماتكون «علامته المميزة» (التجريد الهندسى أو فن العامة الأمريكى) معروفا ومعترفا به على نطاق أوسع، ولكنه منحصر داخل تلك العلامة (دوران روويل تاجر الانطباعيين) التى هى أيضا قدره.

وفى كل لحظة من الزمان داخل مجال للصراع كائنا ماكان (مجال اجتماعى فى كليته، مجال سلطة، مجال إنتاج ثقافى، مجال أدبى.. الخ) تكون العناصر الفاعلة والمؤسسات المنغمسة فى اللعبة متعاصرة وغير منسجمة مؤقتا فى آن معا. إن **مجال الحاضر** ليس إلا اسما آخر لمجال الصراعات (كما توضح حقيقة أن مؤلفا من الماضى يكون حاضرا على وجه الدقة بمقدار ما يظل رهانا أى هدفا للصراع). فالمعاصرة بوصفها حضورا فى نفس الزمن الحالى لاتوجد من الناحية العملية إلا داخل الصراع، الذى يطابق بين أزمنة متنافرة، أو بعبارة أفضل، فإن العناصر الفاعلة والمؤسسات المنفصلة بواسطة الزمان وفى العلاقة بالزمان: لايكون لبعضها الذى يتجاوز الحاضر معاصرون يعترف بهم ويعترفون به إلا بين المنتجين الطليعيين الآخرين، ولايكون لها جمهور إلا فى المستقبل؛ أما بعضها الآخر من التقليديين أو المحافظين فلا يعترفون بمعاصريهم إلا فى الماضى (وتوضح الخطوط المنقوطة الأفقية للرسم التخطيطى هذه المعاصرة المحتجبة.)



أما الحركة الزمانية التى تؤدى إلى ظهور جماعة قادرة على إنجاز تاريخى بفرض موقع متقدم فإنها تعبر عن نفسها بواسطة تحويل لبنية مجال الحاضر، أى للمواقع المتراتبة زمانيا التى تتقابل متعارضة فى مجال معطى، وكل موقع سيجد نفسه مزاحا عن مكانته فى التراتب الزمانى الذى هو فى نفس الوقت تراتب اجتماعى (الخطوط المائلة المنقوطة توحد المواقع المتكافئة بنيويا – على سبييل المثال الطليعة فى مجالات تنتمى إلى عصور مختلفة). وتكون الطليعة فى كل لحظة منفصلة بواسطة جيل فنى (مفهوما بوصفه الفجوة بين نمطين للانتاج الفنى) عن الطليعة السابقة الراسخة، التى هى بدورها منفصلة بواسطة جيل فنى آخر عن الطليعة التى سبق تكريسها فى لحظة دخولها المجال. وينجم عن ذلك أنه فى نطاق المجال الفنى كما هى الحال فى النطاق الاجتماعى لا تبرز المسافات بين الأساليب وأساليب الحياة إلا على أساس الزمان.

منطق التغير.

يتجه المؤلفون الراسخون الذين يسيطرون على مجال الانتاج نحو أن يفرضوا أنفسهم أيضا شيئا فشيئا على السوق ليصيروا على نحو متزايد مقروئين مقبولين بدرجة تجعلهم يبتذلون أنفسهم من خلال عملية تعود تطول أو تقصر وترتبط أو لاترتبط بتدريب أو احتراف نوعى. وتستهدف الاستراتيجيات الموجهة ضد سيطرتهم المستهلكين المرموقين لمنتجاتهم المتميزة وتصل إليهم من خلالها، إن فرض منتج (بالكسر) جديد ومنتج (بالفتح) جديد ونظام جديد للأذواق على السوق في لحظة معطاة، معناه دفع مجموع المنتجين والمنتجات وأنظمة الذوق المترابتة إلى أن تنزلق نحو الماضى بدرجة معينة من الشرعية. إن الحركة التى بواسطتها يكتسب مجال الانتاج طابعه الزمانى تسهم أيضا فى تحديد زمانية الأذواق (مفهومة باعتبارها أنظمة تفضيل متجلية عيانيا فى اختيارات المستهلكين) [٢٤]

ونتيجة لأن المواقع المختلفة داخل الحيز المتراتب لمجال الانتاج (والتى يمكن تمييزها على السواء بأسماء مؤسسات ومعارض ودور نشر ومسارح أو بأسماء فنانين أو مدارس) تناظر أذواقا متراتبة اجتماعيا، فسيؤدى كل تحويل لبنية المجال إلى نقلة فى بنية الأذواق،

---

(٢٤) كما قال رسام طليعى ردا على استخبار حول الصور الفوتوغرافية تستطيع الأذواق أن «تتقادم ،«بالإحالة إلى مكانه نوق الطليعة فى فترات مختلفة: «لقد انقضى عهد الصورة الفوتوغرافية، لماذا؟ لأنها لم تعد الموضة، لأن ذلك مرتبط بمفهوم يعود إلى سنتين أو ثلاث... ومن قال إننى عندما أنظر إلى لوحة لا أهتم بما تصوره؟ الآن ذلك النوع من الناس قليل الثقافة الفنية. وذلك نمونجى بالنسبة إلى من لست لديه أى فكرة عن الفن لكى يقول ذلك. منذ عشرين سنة، ولا أعرف حتى إذا كان ذلك منذ عشرين سنة، كان الفنانون التجريديون يقولون ذلك. أنا لا أعتقد. فهذا هو الشخص الذى لايعرف والذى يقول: أنا لست غبيا عجوزا فمايهم هو أن يكون العمل جميلا».

أى فى نطاق الفوارق الرمزية بين الجماعات: ونجد أن التضادات المتماثلة مع التضادات التى تأسست (عام ٩٧٥) بين ذوق فنانى الطليعة. وذوق «المثقفين» والذوق «البورجوازى» المتقدم والذوق «البروجوازى» الإقليمى والتى تعثر على وسائل التعبير عنها فى الأسواق التى ترمز لها معارض سونابند ودينيس رينيه أو دوران رويل كانت قد وجدت تعبيرا عنها شديد الكفاءة عام ١٩٤٥ فى نطاق كان دينيس رينيه يمثل طليعته، أو فى ١٨٧٥ حينما كان هذا الموقع المتقدم يشغله دوران رويل.

ويفرض هذا النموذج نفسه بوضوح خاص اليوم، ويرجع ذلك إلى أنه نظرا للتوحيد شبه الكامل للمجال الفنى وتاريخه فإن كل حدث فنى يعد حدثا تاريخيا بإدخاله موقعا جديدا فى المجال لابد أن «يزيح» سلسله الأحداث الفنية السابقة بأكملها. ونتيجة لأن سلسلة «الضربات» وثيقة الصلة بالموضوع موجودة بأكملها عمليا فى الضربة الأخيرة، فإن الحدث الجمالى لايقبل اختزالا إلى أى حدث آخر يستقر فى مرتبة أخرى داخل السلسلة، كما أن السلسلة نفسها سوف تتجه نحو الوحدانية وعدم القابلية لاتخاذ عكس مسارها.

∴ ∴ ∴

وعلى هذا النحو يمكن – كما لاحظ مارسيل دوشان – تفسير أن مرات العودة إلى أساليب سالفة لم تكن قط على هذه الدرجة من التواتر: «إن السمة المميزة للقرن الذى يوشك على الانقضاء هى أنه يشبه بندقية ذات أنبوبين (ماسورتين) Double barrelled gun (بالانجليزية) فقد اخترع كاندينسكى Kandinsky وكوبكا Kupka التجريد. ثم مات التجريد ولم يعد أحد يتحدث عنه الآن، ثم عاود الظهور بعد خمس وثلاثين سنه عند التعبيريين التجريديين الأمريكان. ويمكن القول أن التكعيبيه ظهرت من جديد فى شكل أكثر فقرا عند مدرسة باريس بعد الحرب. وتعاود الدادية بالطريقة نفسها الظهور. إنه الاشتعال المزدوج أو النفس الثانى (استرجاع النفس أثناء جرى طويل من مخزون الأكسجين فى كرات الدم) وتلك ظاهرة خاصة بالقرن الحالى. فهى لم توجد فى القرن الثامن عشر أو التاسع عشر. فبعد الرومانسية كان كوربيه ولم تكن للرومانسية عودة قط. وحتى رسامو ماقبل رافاييل (هنت وروسيتى وكولسنون وستفنز) لم يكونوا صيغة معدلة من الرومانسية.[٢٥] وفى الحقيقة كانت العودة دائما ظاهرية، بما أنها كانت منفصلة عما تستعيده بواسطة الإشارة النافية (حينما لايكون ذلك عن مقصد المحاكاة الساخرة) إلى شىء كان بدوره نفيا لما

---

25. Interview reproduite in VH 101, No. 3 automne 1970, p. 55-16.

(٢٥) مقابلة.

يسترجعه (نفيا للنفى) [٢٦]. ففى المجال الفنى أو الأدبى الذى وصل إلى المرحلة الراهنة من تاريخه، تكون كل الأفعال والإيماءات والتبديات كما قال بحق أحد الرسامين «أنواعا من غمزات العين داخل وسط معين». وهذه الغمزات وهى إشارات صامته مستترة إلى فنانين آخرين ينتمون إلى الحاضر أو الماضى تؤكد فى لعبة التميز وبواسطتها تواطؤاً يستبعد المبتذل، المحكوم عليه دائما بتجنب الجوهرى، أى على وجه الدقة العلاقة المتبادلة والتفاعلات التى لايكون العمل إلا أثرها الصامت. ولم يسبق أن كانت بنية المجال نفسها على هذا القدر من الحضور فى كل فعل من أفعال الإنتاج.

التماثلات وأثر الانسجام المقرر سلفا

نتيجة لأن مجالات إنتاج وترويج الأنواع المختلفة من الثروات الثقافية من تصوير ومسرح وأدب وموسيقى تنتظم جميعا حول التضاد الجوهرى نفسه فيما يتعلق بالعلاقة بالطلب (التجارى واللاتجارى) فإنها تصير متماثلة بنيويا ووظيفيا فيما بينها. وهى بالإضافة إلى ذلك تقيم علاقة تماثل بنيوى بمجال السلطة حيث يتم اصطفاء زبائنها الأساسيين.

وهذه البنية بارزة على وجه الخصوص فى المسرح حيث يسرى التضاد بين الضفة اليمنى والضفة اليسرى المغروس داخل موضوعية تقسيم مكانى فى الأذهان باعتباره مبدأ للتقسيم والتصنيف. ومن ثم يتجلى الإختلاف بين «مسرح بورجوازى» و «مسرح للطليعة» وهو الذى يمارس وظيفته باعتباره مبدأ تصنيفيا دائما يقسم من الناحية العملية المؤلفين والأعمال والأساليب والموضوعات تجليا جيدا مماثلا فى السمات المميزة الاجتماعية لجمهور المسرحين الباريسيين المختلفين (العمر والمهنة ومحل الإقامة ودرجة تكرار الممارسة والثمن المأمول) وفى السمات المميزة المتوافقة للمؤلفين الذين تمثل مسرحياتهم (العمر والأصل الاجتماعى ومحل الإقامة وأسلوب الحياة... الخ) وللأعمال والمشروعات المسرحية نفسها.

∴ ∴ ∴

ويتعارض «مسرح البحث» مع «مسرح البوليفار» داخل هذه العلاقات جميعا فى نفس الوقت: فمن ناحية هناك المسارح الكبرى المدعمة ماليا (أوديون ومسرح الشرق الباريسى والمسرح الوطنى الشعبى) وبعض المسارح الصغيرة على الضفة اليسرى (فييه كولومبييه

---

(٢٦) لهذا سيكون من السذاجة الظن أن العلاقة بين القرب فى الزمان وصعوبة الوصول إلى الأعمال تختفى فى حالة أن يستحث منطق التميز عودة (مرفوعة إلى الدرجة الثانية) إلى نمط قديم للتعبير (كما هى الحال اليوم مع «الدادية الجديدة» و «الواقعية الجديدة» أو «مافوق الواقعية».

(٢٧) للبقاء داخل حدود المعلومات المتاحة (التى تقدمها الدراسة شديدة الجودة لبيير جيتا Pierre Guetta المعنونة المسرح وجمهوره في مجلدين بالررونيو وصادرة عن وزارة الشئون الثقافية عام ١٩٦٦) لم نذكر إلا المسارح التي تناولتها هذه الدراسة. فمن بين ٤٣ من مسارح باريس التى مسحها الإحصاء عام ١٩٧٥ فى الصحافة المتخصصة (مع استبعاد المسارح المدعمة) كان ٢٩ (قرابة الثلثين) منها تقدم عروضا تنتمى بوضوح إلى مسرح البوليفار، وتقدم ٨ منها أعمالا كلاسيكية أو محايدة (بمعنى لاشىء يميزها) و ٦ منها على الضفة اليسرى كلها تقدم أعمالا يمكن اعتبارها تنتمى إلي المسرح المثقف (وقد أختفى بعض المسارح المذكورة منذ زمن البحث ولكن بعضا آخر جاء لكى يشغل مواقع مكافئة لها فى الحيز المسرحى).

Vieux Colombier ومونتبارناس Montparnasse)[٢٧]، وهى مشروعات تنطوى على المخاطرة من الناحية الاقتصادية والثقافية، وتقدم بأسعار مخفضة نسبيا عروضا مقطوعة الصلة بالأعراف المقره (فى المضمون والإخراج) وموجهه الى جمهور «مثقف» من الشباب (طلبة ومدرسين.. الخ). ومن جهة أخرى هناك المسارح «البورجوازية»، وهى مشروعات تجارية عادية، يفرض الاهتمام بالعائد الاقتصادى عليها استراتيجيات ثقافية شديدة الحرص، لاتقوم بأى مخاطرة، ولا تسبب أى مخاطره لزبائنها: وهى تقدم عروضا مجربة ومدركة وفق وصفات مضمونة أكيدة الى جمهور متقدم فى السن «بورجوازى» (من الكوادر وأعضاء المهن الحرة ومديرى المشروعات) ويستطيع أن يدفع أسعارا مرتفعة لكى يحضر عروضا للترويح البسيط تطيع سواء فى دوافعها أو فى إخراجها قوانين جمالية لم تتغير منذ قرن. وتلك العروض إما أن تكون إعدادا فرنسيا لأعمال أجنبية يوزعها ويشرف عليها المسئولون عن العروض الأصلية، وفقا لضيغة مستعارة من صناعة السينما وصالات الملاهى، وإما أن تكون إعادة عرض للأعمال الأكثر نجاحا لمسرح البوليفار التقليدى [٢٨]. وبين الأثنين تشكل المسارح الكلاسيكية (الكوميدى فرنسيز والأتيليه) المواقع المحايدة التى تستمد جمهورها على وجه التقريب بقدر متساو من كل مناطق مجال السلطة، وتقدم برامج محايدة أو تلفيقية مثل «بوليفار الطليعة» (حسب كلمات ناقد «لاكروا» La Croix » أو الطليعة التى أصبحت راسخة القدم.

∴ ∴ ∴

وهذه البنية التى أصبحت حاضرة فى كل الأنواع الفنية تتجه اليوم ومنذ زمن طويل نحو أن تمارس وظيفتها باعتبارها بنية عقلية منظمة لإنتاج المنتجات ولإدراكها[٢٩] فالتضاد بين الفن والمال (التجارى) هو المبدأ المولِّد لمعظم الأحكام التى عندما يتعلق الأمر بالمسرح والسينما والتصوير والأدب تتظاهر بإقامة حد فاصل بين ماهو فن وماليس فنا، بين الفن «البورجوازى» والفن «المثقف» ، بين «الفن التقليدى» و «فن الطليعة».

---

(٢٨) هنا – كما على طول النص – تكون كلمة بورجوزى تعبيرا مختزلا عن «شاغلى المواقع السائدة فى مجال السلطة» عندما تستخدم بإعتبارها اسما موصوفا، أو عندما تكون نعتا، فإنها تعنى «المرتبط بنيويا بهذه المواقع». والمثقف تعنى بنفس الطريقة شاغل المواقع الخاضعة للسيطرة من مجال السلطة.

(٢٩) على الرغم من أن بنية المسرح لم تأخذ شكلها «الحديث» إلا فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر مع ظهور مسرح البحث فإن البنية الملحوظة فى نطاق المسرح لاتنتمى إلى اليوم. وحينما وضعت فرانسبواز دوران فى «المنعطف» وهى إحدى مسرحيات البوليفار التى حققت نجاحها ضخما، مؤلفا طليعيا فى المواقف الفودفيليه الأشد نموذجية فهى لم تصنف شيئا إلى استعادة – بما أن نفس الأسباب تؤدى إلى نفس النتائج – الاستراتيجيات التى استعملها سكريب Scribe منذ ١٨٣٦ فى «الصحبة» ضد ديلاكروا وهوجو وبرليوز. فلكى يطمئن الجمهور الصالح فى مواجهة تجاوزات الرومانسيين ومبالغتهم كشف فى شخص أوسكار ريجو Oscar Rigaut المشهور بشعره الجنائزى عن كائن مرح أى عن انسان مثل الآخرين ليس فى أفضل الأوضاع لكي يعامل البورجوازيين باعتبارهم «بقالين» C.f. M. Descotes, Le Public de théatre et son Histoire Paris PUF 1964 P. 298) ديكوت– جمهور المسرح وتاريخه) ولن تكون هذه الاتهامات متكررة على هذا النحو فى الأعمال المسرحية نفسها (تطرأ على الذهن المحاكاة الهزلية على سبيل المثال للرواية الجديدة فى مسرحية «الأمانة العليا» لميشيل بيرى Perrie ١٩٦٣)، وأيضا لدى النقاد إذا لم تضمن أن تجد تواطؤ الجمهور البورجوازى الذى يشعر بأن «المسرح العقلى» أو المسرح المثقف «يتحداه أو يندد به».

وأقدم بعض الأمثلة القليلة من بين آلاف: «أنا أعرف رساما جيدا من جهة نظر المهنة.. مثل المادة وما يشبه ذلك، ولكن مايصنعه هو فى رأيى تجارى بالكامل، فهو يقوم بعمل من أعمال الصناعة كما لو كان يصنع قوالب من الخبز (.....). حينما يصير الفنانون مشهورين جدا فإنهم يميلون غالبا إلى أعمال تشبه أعمال الصناعة (مدير جاليرى فى مقابلة). لايقدم المذهب الطليعى فى الأغلب ضمانا آخر لعقيدته إلا عدم اكتراثه بالمال وروح المنازعة لديه: «فالمال لايعنى شيئا له: ووراء الخدمة العامة يرى الثقافة باعتبارها أداة للمنازعة(٣٠).)

فالتماثل البنيوى والوظيفى بين نطاق المؤلفين ونطاق المستهلكين (والنقاد)، والتناظر بين البنية الاجتماعية لفضاءات الإنتاج والبنى الذهنية التى يطبقها المؤلفون والنقاد والمستهلكون على المنتجات (وهى نفسها منظمة وفقا لهذه البنى)، هو أساس التطابق الذى يتحقق بين الفئات المختلفة للأعمال المعروضة وتوقعات الفئات المختلفة من الجمهور. إنه تطابق بمقدار مايبدو معجزا يستطيع أن يظهر باعتباره نتاج تكيف متعمد للعرض وفقا للطلب. وإذا لم يكن الحساب الكلبى غائبا بوضوح وخاصة عند القطب «التجارى»، فلن يكون ضروريا ولن يكون كافيا لانتاج الانسجام الملاحظ بين منتجى المنتجات الثقافية ومستهلكيها. ومن ثم فلن يخدم النقاد جمهورهم جيدا على هذا النحو إلا لأن التماثل بين موقعهم فى المجال الثقافى وموقع جمهورهم فى مجال السلطة هو أساس لتواطؤ موضوعى (مؤسس على المبادىء نفسها التى يتطلبها المسرح) يجعلهم لايدافعون أبدا بذلك الإخلاص ومن ثم بتلك الكفاءة عن مصالح زبائنهم إلا حينما يدافعون عن مصالحهم الخاصة ضد خصومهم من النقاد الذين يشغلون مواقع مضادة لمواقعهم فى مجال الإنتاج(٣١) .

ومن المستطاع تصديق النقاد الأكثر شهرة بسبب تلاؤمهم مع توقعات جمهورهم حينما يؤكدون أنه لايعتنقون أبدا آراء قرائهم، فلا يكمن مبدأ فاعلية نقدهم فى تأقلم ديما جوجى (غوغائى) مع أذواق الجمهور، بل فى اتفاق موضوعى يجيز إخلاصا كاملا لايستغنى عنه أيضا لكى يكونوا محل تصديق، ومن ثم ذوى فاعلية(٣٢). فناقد الفيجارو لايستجيب أبدا ببساطة لأى عرض، بل يستجيب لاستجابات النقد «المثقف» الذى يكون ناقد الفيجارو قادرا على استباقه حتى قبل أن يجد صياغة محددة، بما أن الناقد متمكن من المعارضة

---

30. A. de Baecque "Faillite du théâtre", L'expansion dec. 1968.

(٣٠) أ. دى بيك إفلاس المسرح عدد أكسبانسيون - ديسمبر ١٩٦٨.

(٣١) منطق سيرورة مجالات انتاج الثروات الثقافية، باعتبارها مجالات صراع تحبذ استراتيجيات التميز، يقضى بأن منتجات سيرورتها التى يتعلق أمرها بإبداعات الموضه أو بالاعمال الفنية مهيأة لأن تسلك على نحو تفاضلى بوصفها أدوات تميز.

32. J.J. Gautier, Théâtre d'aujourd' hui, Paris, Julliard, 1972, P. 25-26.

(٣٢) جيه. جيه جوتييه، مسرح اليوم.

المولِّدة التى ينشأ النقد المثقف انطلاقا منها. ومن النادر أن تستطيع الجماليات «البورجوازية» التى هى فى موقع مسود أن تعبر عن نفسها دون تحفظ أو احتياط، كما يأخذ الثناء على «البوليفار» دائما شكلا دفاعيا يندد بقيم أولئك الذين يرفضون أن تكون له قيمة. ومن ثم ففى نقد لمسرحية هيرب جاردنيه حزف رحخغ دحزف «مهرجون بالآلاف» وجدنا ناقدنا يختتمه بثناء مشبع بكلمات ذات مغزى (أى طبيعية! وأى رشاقة! وأى انسياب! وأى دفء إنسانى! وأى مرونة وأى دقة! وأى قوة وأى مهارة! وأى شعر أيضا وأى فن)، ويواصل جان جاك جوتييه ناقد الفيجارو قائلا: «إنه يجعلنا نضحك، إنه يسلى، إن لديه روحا، وموهبة الرد الملائم وحس السخرية، إنه يبعث على المرح ويهدىء ويضىء ويبهج. إنه لايتحمل الجدية التى هى شكل من الخواء والثقل الذى هو غياب للرشاقة(....)، إنه يتشبث بالفكاهة، كما لوكانت السلاح الأخير ضد الانقياد، إنه يتدفق بالقوة والصحة، إنه الخيال الجامح مجسدا. فهو تحت تأثير الضحك يريد أن يعطى إلى هؤلاء الذين يحيطون به درسا فى الكرامة الإنسانية والرجولة، فهو يريد بوجه خاص ألا يخجل الناس الذين يحيطون به من الضحك فى عالم جعل من الضحك موضوعا للريبة (٣٣).»

فالأمر يتعلق بقلب التمثل السائد (فى المجال الفنى) رأسا على عقب، وإثبات أن الانقياد هو في جانب الطليعة، واستنكارها للانقياد «البورجوازى»، وسوف تنتمى الجسارة الحقيقية إلى أولئك الذين يمتلكون شجاعة تحدى انقياد معاداة الانقياد، وينبغى عليهم أن يخاطروا بأن يضمنوا لأنفسهم بذلك الاستحسان «البورجوازى» (٣٤) وهذا القلب للتأييد إلى رفض والذى ليس فى متناول أول قادم «بورجوازى» هو مايسمح «لمثقف اليمين» بأن يقطع نصف الدورة المزدوج الذى يؤدى به إلى نقطة الانطلاق، ولكن مع تمييزه (على الأقل ذاتيا) عن «البورجوازى»، باعتباره أسمى شهادة على الجسارة والشجاعة العقليتين. وحينما يحاول المثقف البورجوازى أن يرد إلى نحر الخصم أسلحته الخاصة، أو على الأقل أن ينأى بنفسه عن الصورة التى يلصقها به الخصم (دافعا الكوميديا إلى حد الفودفيل الصريح ولكن بأشد الطرق رهافة)، وقد يكون ذلك بأن يتخذها لنفسه بحسم بدلا من أن يتحملها فحسب (مرتاح البال بشجاعة)، فإن هذا المثقف «البورجوازى» يكشف عن أنه خشية أن ينفى نفسه بوصفه مثقفا، يصير مرغما على الاعتراف بقيم «ثقافية» عقلية فى صراعه نفسه ضد هذه القيم. وهذه الاستراتيجيات المقصورة حتى الآن على مساجلات كتاب المقالات السياسية، والتى تواجه مباشرة وبقدر أكبر نقدا يعتمد على الموضوعية، بدأت فى الظهور

---

33. J. J. Gautier, Le Figaro, 11 Décembre 1963.

(٣٣) جوتييه – الفيجارو – ١١ ديسمبر ١٩٦٣.

(٣٤) ينجب نفس الموقع داخل بنية مماثلة نفس الاستراتيجيات: ونجد آ. دروان تاجر اللوحات يستنكر «متحذلقى اليسار» العباقرة المزيفين الذين تحل عندهم الاصالة الزائفة محل الموهبة (جاليرى دروان كتالوج ١٩٦٧ ص ١٠).

بعد حركة الاعتراض فى مايو ٦٨ على مسارح البوليفار، وهى المواقع بامتياز لليقين البورجوازى والطمأنينية البورجوازية: الأرضية المحايدة الشهيرة أو المنطقة غير المسيسة، فسوف يتسلح مسرح البوليفار للدفاع عن استقامته. وتثير معظم المسرحيات المعروضة فى بداية هذا الموسم موضوعات سياسية أو اجتماعية تستغل ظاهريا باعتبارها اختصاصات مألوفة (الخيانات الزوجية وغيرها) لآلية لايعتريها التغير فى هذا الأسلوب الكوميدى: خدم ينضمون الى النقابات عند فيلسيان مارسو Felicien Marceau (درامى بلجيكى حديث يكتب بالفرنسية تحول من الدراما القوية إلى الكوميدية الاجتماعية الخفيفة فى «البيضة والحساء الجيد»)، والعمال المضربين عند أنوى Anouilh والجيل الشاب المتحرر عند كل المسرحيين (٣٥).

ولأن مصالح النقاد كمثقفين كانت موضع التناول، فلم يستطع هؤلاء الذين كانت وظيفتهم الأولى طمأنة الجمهور «البورجوازى» أن يكتفوا بأن يوقظوا فيه الصورة المقولبة التى صنعها لنفسه عن «المثقف»، ودون شك فهم لم يحرموا أنفسهم من أن يوحوا إلى الجمهور بأن عددا من الأبحاث المكرسة لأن تجعله يرتاب فى قدرته الجمالية، وأن بعض ألوان الجرأة الكفيلة بزعزعة معتقداته الأخلاقية أو السياسية تستمد الإلهام فى الحقيقة من ذوق إحداث الفضائح وروح الاستفزاز أو التعمية عندما لايكون ذلك بكل بساطة راجعا إلى حفيظة الفاشل الذى يميل إلى القيام بعملية قلب استراتيجى لعجزه ولعدم كفاءته(٣٦). ولكنهم لن يستطيعوا على الرغم من كل شىء أداء وظيفتهم بالكامل إلا إذا أثبتوا أنهم قادرون على الكلام بوصفهم مثقفين لا ينخدعون، ويكونون أول من يفهم إذا كان هناك مايتعين فهمه، (٣٧) ولايخشون مواجهة مؤلفى الطليعة ونقادها على أرضيتهم الخاصة. ومن هنا يجىء التقدير الرفيع الذى يمنحونه للشارات والشعارات المؤسسية الخاصة بالسلطة الثقافية التى يعترف بها غير المثقفين على وجه الخصوص مثل الانتماء إلى «الأكاديميات» كما تجىء أيضا لدى نقاد المسرح المغازلات الأسلوبية والمفهومية المقصود بها الشهادة

---

(٣٥) ل. داندرل فى لومند ٧٣/١/١٣ .L. Dandrel, Le Monde, 13 Janvier 1973. إن جو «عودة الملكية» الذى يعيد بعض البريق إلى المواقع المحافظة (سياسيا) يدعم العودة الهجومية إلى اتخاذ مواقف نكوصية فى مجالات الانتاج الثقافى – مع العودة إلى «القصة» فى ميدان الرواية، أو هذا التحقيق الحديث فى الفيجارو الذى خرج من استراتيجيات دفاعية كان فى أزمنة أخرى منحصرا فيها، ولم يتردد فى تقديم قائمة من «الكتاب الذين بولغ فى تقييمهم»، وفيها معظم الأبطال الثقافيين الطليعيين مرجريت دورا Duras (روائية مسررحية وسينمائية تندد بالاغتراب الثقافى والاجتماعى) وسيمون دى بوفوار وكلود سيمون (من كتاب الرواية الجديدة – جائزة نوبل ١٩٨٥) وجورج باتاى Bataille (أعمال تدور حول الشبق وأفكار الموت المتسلطة) – عدد الفيجارو – ١٦ مارس ١٩٩٢.

(٣٦) مدار الأمر هنا على نوع من الموهبة تذمها السينما الجديدة وهى تقلد فى تلك النقطة الأدب الجديد، وهو عداء سهل الفهم، وبما أن الفن يفترض موهبة محددة، فإن الأدعياء يتظاهرون باحتقارها، إذ يجدونها عسيرة المنال، إن متوسطى الموهبة يختارون أقرب الطرق وأسهلها (L. Chauvet, Le Figaro, 5/12/1969) شوفيه فى الفيجارو عدد ١٩٦٩/١٢/٥.

(٣٧) «لايكون الفيلم جديرا بالانتساب إلي السينما الجديدة إذا لم يظهر مصطلح المنازعة فى عرض الموضوعات المتكررة (الموتيفات) وعند حدوث ذلك لايكون هناك شىء يقال على الإطلاق» (شوفيه الفيجارو ٦٩/١٢/٤ -L. Chauvet, Le Figaro, 20 21 Dec., 1969

على أن مستعمليها يعرفون مالذى يتكلمون عنه أو لدى كتاب المقالات السياسية، المزايدة على التبحر (٣٨) فى الصيغ المتمركسة.

∴ ∴ ∴

لايكون «الإخلاص» أو الصدق مع النفس (وهو أحد شروط الفاعلية الرمزية) ممكنا – وفعالا – إلا فى حالة اتفاق كامل فورى بين التوقعات المغروسة في الموقع المحتل واستعدادات الذى يحتله. وليس من المستطاع أن نفهم كيف يتحقق هذا الاتفاق على سبيل المثال بين معظم الصحفيين وصحيفتهم (ودفعة واحدة وجمهور تلك الصحيفة)، دون أن نأخذ في حسابنا حقيقة أن البنى الموضوعية لمجال الإنتاج هى أساس مقولات الإدراك والتقييم التى تشكل بنية إدراك وتقييم المواقع المختلفة التى يعرضها المجال ومنتجات هذا المجال. كا أن الأزواج (الثنائيات) المتضادة من الشخصيات أو المؤسسات (صحف الفيجارو / النوفل أوبزيرفاتور أو على مستوى آخر وبالاشارة إلى سياق عملى آخر نوفل أوبزيرفاتور / ليبراسيون، الخ)، مسارح (الضفة اليمنى / الضفة اليسرى)، والمعارض ودور النشر، والعروض ودور الأزياء – تستطيع أن تمارس وظيفتها بإعتبارها مخططات تصنيفية تسمح بالتمييز وبأن تتميز.

وكما رأينا جيدا على وجه الخصوص فى حالة فن الطليعة، فإن هذا الحس بالتوجه الاجتماعى يسمح بالتحرك داخل حيز متراتب حيث الأماكن من معارض ومسارح ودور نشر – التى تميز مواقع داخل هذا الحيز تميز مع المواقع دفعة واحدة المنتجات الثقافية المرتبطة بها. ويرجع ذلك بين أسباب أخرى إلى أن جمهورا خاصا سوف يتعين من خلالها، وسوف يحدد نوعية المنتج (بالفتح) المستهلك، على أساس التماثل بين مجال الإنتاج ومجال الاستهلاك، مسهما فى إضفاء الندرة أو الابتذال (فدية الذيوع والانتشار). فهذا التمكن العملى هو الذى يسمح لأوسع المجددين إلماما بأن يستشعروا وبأن يحدسوا، خارج كل حساب كلبى، «ما الذيى يتعين عمله» وأين ومتى وكيف ومع من يجرى عمله، عند معرفة كل ماتم عمله وكل مايجرى عمله، وكل الذين يعملونه، وأين ومتى وكيف يعملونه.(٣٩)

فاختيار محل للنشر (بالمعنى الواسع) ناشر أو عرض أو معرض أو جريدة ليس مهما إلا لأن كل مؤلف وكل شكل من الإنتاج والمنتج (بالفتح) يناظره محل أو مكان طبيعى

---

(٣٨) أليست متعته ماثلة فى تكديس أشد أنواع الاستفزازات الشبقية المازوكية المعلنة عن طريق أشد تصريحات الإيمان الغنائية الميتافيزيقية جزما، وفى رؤية الانتلجنتسيا الباريسية الكاذبة وقد أصابها الإغماء أمام هذه التفاهات المنفرة» C.B. Le Figaro, 20-21 Dec. 1969) س. بى الفيجارو ٢٠-٢١ ديسمبر ١٩٦٩).

(٣٩) «لايتلقى الإنسان معلومات بهذه الطريقة. إنها أفكار وأشياء يحس بها المرء.. أنا لاأعرف على وجه الدقة ماالذى أفعله. هناك من يستطيع أن يقدم خلاصة موجزة ولكننى لا أعرف ذلك (....) المعلومات المطلوبة هى إحساس مبهم والرغبة في قول الأشياء والوقوف فوقها.. إنها مليئة بالأفكار الصغيرة.. مشاعر وليست معلومات (رسام طليعى).

(موجود سلفا أو يتعين إيجاده) فى مجال الإنتاج. فكل المنتجين (أو المنتجات) الذين لايكونون فى مكانهم الصحيح والذين يكونون كما يقال «مزاحين» عن أماكنهم – يصبحون محكوما عليهم بالفشل إلى هذه الدرجة أو تلك. وكل التماثلات التى تضمن جمهورا مطابقا، ونقادا متفهمين.. الخ لهذا الذى وجد مكانه الصحيح داخل البنية، تقوم بدورها على العكس ضد هذا الذى ضل طريقه خارج مكانه الطبيعى. وكما أن الناشرين الطليعيين ومنتجين أعلى الأعمال مبيعا يتفقون على القول بأنهم سيمضون حتما إلى الفشل إذا تجرؤا على نشر أعمال موجهة موضوعيا إلى القطب المقابل من حيز النشر. فبالمثل لن يستطيع ناقد أن يكون له «تأثير» على قرائه إلا بمقدار مايمنحونه هذه السلطة لأنهم متفقون بنيويا معه فى رؤيتهم للعالم الاجتماعى وأذواقهم، وكل تطبعهم habitus .

∴ ∴ ∴

لقد وصف جان جاك جوتييه هذه القرابة الإختيارية (علاقة تجانس مختارة) التى توحد بين الصحفى وصحيفته ومن خلالها توحد بينه وجمهوره: إن مديرا جيدا للفيجارو أختير هو نفسه وفقا للآليات نفسها إختار ناقدا أدبيا للجريدة لأن له اللهجة التى تلائم مخاطبة قراء الجريدة» ولأنه دون حاجة إلى أن يريد ذلك عامدا » يتكلم لغة الفيجارو على نحو طبيعى، ولأنه سيكون «نموذج قارىء» هذه الجريدة، «إذا شرعت غدا على صفحات الفيجارو فى الكلام بلغة مجلة «الأزمنة الحديثة – لسارتر» على سبيل المثال.. أو بلغة الكنائس المقدسة للآداب» فلن أعود مقروءا ولا مفهوما، ومن ثم لن يصغى إلىّ أحد لأننى ارتكزت على عدد معين من المفاهيم والحجج يسخر منها القارىء بعنف»[٤٠] فكل موقع تناظره افتراضات مسبقة، أو عقيدة Doxa، كما أن التماثل بين المواقع التى يشغلها المنتجون وتلك التى يشغلها زبائنهم هو شرط التواطؤ المتطلب بشدة – كما هى الحال فى المسرح – والذى يزداد تطلبه كلما كان ماهو موظف جوهريا ولصيقا بالاستثمارات النهائية.

---

40. J. J. Gautier, "Théâtre d'aujourd"hui," op. cit., p. 26.

(٤٠) جوتييه، مسرح اليوم، مرجع سابق ص ٢٦. يعى الناشرون كذلك تماما أن نجاح أى كتاب يعتمد على جهة النشر، وهم يعرفون كيف يتعرفون على من هو «معهم» ومن ليس معهم، ويلاحظون أن هذا الكتاب الذى كان «معهم» (جاليمار على سبيل المثال) لم يحقق نجاحا عند ناشر آخر (لافونت على سبيل المثال). فالتكيف بين المؤلف والناشر ثم بين الكتاب والجمهور هو من ثم نتيجة لسلسلة من الاختيارات التى تعمل جميعا على إدخال صورة العلامة المسجلة للناشر: فتبعا لهذه الصورة يختار المؤلفون الناشر الذى يختارهم بدوره تبعا للفكرة التى لديه عن داره، كا أن القراء يدخلون أيضا فى اختيارهم لمؤلف الصورة التى لديهم عن الناشر، مما يسهم دون شك فى تفسير فشل الكتب المزاحة عن مكانها. وهذه الآلية هى التى قيلت بحق لأحد الناشرين: «كل ناشر هو الأفضل فى فئته».

وهكذا فعلى الرغم من أن المصالح النوعية المرتبطة بموقع ماداخل مجال متخصص (والتى تكون مستقلة نسبيا فى العلاقة بالمصالح المتصلة بالموقع الاجتماعى) لايمكن إشباعها بطريقة شرعية، ومن ثم بكفاءة، إلا مقابل خضوع كامل لقوانين المجال النوعية، أى فى الحالة المحددة مقابل إنكار للمصلحة فى شكلها العادى، فإن علاقة التماثل التى تنشأ بين مجال الإنتاج الثقافى ومجال السلطة (أو المجال الاجتماعى فى مجموعه) تجعل الأعمال المنتجة وفقا لغايات «داخلية» محضة مهيأة دائما لأن تزاول - بالإضافة إلى وظائفها الأصلية- وظائف خارجية. ويزداد ذلك كفاءة بمقدار مالا يكون تكيفها مع الطلب نتاجا لبحث واع، ولكن نتيجة لتناظر بنيوى.

وعلى الرغم من أن نمطى الإنتاج الثقافى، الفن الخالص والفن التجارى متضادان من حيث المبدأ، إلا أنهما مترابطان بواسطة تضادهما نفسه؛ والذى يعمل فى آن معا داخل الموضوعية فى شكل حيز من المواقع المتناحرة، وداخل الأذهان فى شكل مخططات إدراك وتقييم تنظم كل إدراك لحيز المنتجين والمنتجات. وتسهم ألوان الصراع بين أنصار التعريفات المتناحرة للإنتاج الفنى ولهوية الفنان نفسها على نحو محدد (بالكسر) فى إنتاج وإعادة إنتاج المعتقد الذى هو فى آن معا شرط أساسى ونتيجة لسيرورة المجال. ولا شك فى أن المنتجين فنا «خالصا» يستطيعون على نحو أكثر سهولة أن يتجاهلوا المواقع المضادة لهم على الرغم من أنهم بصفتهم الضد الذى يبرز خصائص نقيضه والمواصلين لحياة حالة «تم تجاوزها»، مازالوا يوجهون على نحو سلبى «بحثهم». بيد أنهم يغترفون جانبا مهما من طاقتهم ومن إلهامهم من رفض كل حلول وسطى مادية، جامعين أحيانا فى الإدانة نفسها أولئك الذين يدخلون على أرضية المقدس ممارسات ومصالح تجارية مع أولئك الذين يستخلصون أرباحا مادية من رأس المال الرمزى الذى راكموه مقابل خضوع نموذجى لمتطلبات الإنتاج «الخالص». أما هؤلاء الذين يسمونهم «المؤلفين من أجل النجاح» فيجب عليهم أن يولوا اهتماما لنداءات القادمين الجدد بالتزام القواعد مادام كل رأسمالهم هو إيمانهم وعنادهم، ولهم أكبر مصلحة فى إنكار المصلحة. كما أنه مهما يكن الموقع داخل المجال فلن يستطيع أحد أن يتجاهل بالكامل القانون الأساسى لهذا العالم النوعى[٤١].

أما المقتضى الذى يفرض إنكار «الإقتصاد» فإنه يقدم نفسه مع كل مظاهر التجاوز

(٤١) إن الأعمال العديدة التى يعرض فيها أصحاب الأعمال ورجال البنوك وكبار الموظفين أو رجال السياسة فلسفتهم القائمة على الهواية، هى بمثابة تحيات مقدمة إلى الثقافة والإنتاج الثقافى. وبين مائة شخصية مسماة فى «دليل الشخصيات الهامة» وانتج كل منها أعمالا أدبية كان أكثر من الثلث غير محترفيين (صناعيون ١٤٪ كبار موظفين ١١٪، أطباء ٧٪.. الخ)، وكان دور المنتجين لبعض الوقت أكبر فى ميدان الكتابات السياسية (٤٥٪)، والكتابات العامة (٤٨٪).

على الرغم من أنه ليس إلا نتاجا لأنواع من الرقابة متقاطعة معا - والتى يمكن افتراض أنها تضغط على كل أولئك الذين يسهمون فى جعلها تضغط على الجميع.

إنتاج الاعتقاد (الإيمان)

من الخصائص شديدة العموم للمجالات أن التنافس على الرهان يخفى التواطؤ حول مبادىء اللعب نفسها. فالصراع من أجل احتكار الشرعية يسهم فى تدعيم الشرعية التى بأسمها يخاض الصراع. فالصراعات النهائية حول القراءة الشرعية لراسين وهيدجر أو ماركس تستبعد مسألة المصلحة فى هذه الصراعات ومسألة شرعيتها فى نفس الوقت مع المسألة غير اللائقة حقا الخاصة بالشروط الاجتماعية التى تجعلها ممكنة. وهى إن تكن ظاهريا بلا هوادة، فأنها تحافظ على الجوهرى: على الاعتقاد الذى هو محل استثمار المتصارعين. فالاشتراك فى مصالح مكوِّنة للانتماء إلي المجال (الذى يفترضها مسبقا وينتجها بواسطة سيرورته نفسها) يتضمن قبول مجمل الافتراضات المسبقة والمصادرات التى بوصفها الشرط التى لا تناقش تكون بحكم تعريفها مُعتَنقَةً بمأمن من المناقشة.

وبعد الكشف على هذا النحو عن التأثير الذى أخفى جيدا لهذا التواطؤ غير المرئى، أى الإنتاج وإعادة الإنتاج الدائمين للإيمان باللعقضنوعمق (التمسك الجمعى باللعبة) الذى هو فى آن معا سبب ونتيجة لوجود اللعبة، يمكن أن نعلق الإيديولوجيه الكاريزمية (الخاصة بالجاذبية السحرية) «للإبداع» التى هى التعبير المرئى عن هذا الإيمان الصامت والتى تشكل دون شك العقبة الرئيسية أمام علم دقيق متسق يدرس إنتاج القيمة فى الثروات الثقافية. إنها هى فى الواقع التى توجه النظر نحو المنتج الظاهرى - الرسام والملحن والكاتب، وتحظر التساؤل حول من أبدع هذا المبدع ونحو القدرة السحرية على تحويل يشبه تحويل خبز القربان ونبيذه والتى وهبها، وكذلك نحو الوجه المرئى إلى أقصى درجة من عملية الإنتاج، أى الصنع المادى للمنتج (بالفتح)، وقد تبدل وتجلى كإبداع، صارفةً الانتباه بذلك عن البحث الذى يتجاوز الفنان ونشاطه الخاص إلى شروط هذه القدرة على الخلق التى تشبه قدرة إله أفلاطونى.

ويكفى أن نطرح السؤال المحظور لندرك أن الفنان الذى يصنع العمل هو نفسه مصنوع داخل مجال الإنتاج بواسطة كل هؤلاء الذين أسهموا فى «اكتشافه» وتكريسه بوصفه فنانا «معروفا» ومعترفا به، من نقاد وكاتبى مقدمات وتجار... الخ. ومن ثم فعلى سبيل المثال إن رجل أعمال المنتجات الفنية (تاجر اللوحات والناشر.. الخ) هو دون فكاك الذى يستغل عمل

الفنان عن طريق المتاجرة بمنتجاته، وهو الذى بوضعه الفنان فى سوق الثروات الرمزية بواسطة العرض أو النشر أو الإخراج يكفل لمنتج (بالفتح) الصنع الفنى تكريسا يزداد أهمية كلما ازداد الفنان تكريسا. فهو يسهم فى صنع قيمة المؤلف الذى يدافع عنه بواسطة دفعه إلى وجود معروف ومعترف به، وضمان نشره (تحت غطائه فى معرضه أو مسرحه.. الخ) ويمنحه ضمانا متمثلا فى كل رأس المال الرمزى الذى راكمه (٤٢) وإدخاله بذلك فى دائرة التكريس التى تقدمه إلى أنواع من الصحبة المنتقاة أكثر فأكثر وإلى أماكن مرموقة متزايدة الندرة (وعلى سبيل المثال فى حالة التصوير معارض المجموعة والمعارض الشخصية ومجموعات اللوحات ذات المكانة والمتاحف).

وإن التصور الكاريزمى «لكبار» التجار أو كبار الناشرين بوصفهم مكتشفين ملهمين، يقودهم هواهم المنزه عن الغرض الخارج على التعقل لعمل من الأعمال، فيصنعون الرسام أو الكاتب أو يسمحون له بأن يصنع نفسه بدعمه في الساعات الصعبة بواسطة الإيمان الذى وضعوه فيه وبتخليصه من أعباء الهموم المادية هو تصور يبدل هيئة الوظائف الواقعية ويمجدها: فالناشر أو التاجر يستطيع وحده أن ينظم على نحو عقلانى محسوب انتشار العمل الفنى، وذلك قد يكون على الأخص بالنسبة للتصوير مشروعا له وزنه، يفترض الحصول على المعلومات (عن أماكن العرض «المثيرة للاهتمام» وخاصة فى الخارج) والوسائل المادية. كما أن الناشر وحده هو الذى يستطيع حينما يسلك كوسيط أو كحاجز أن يسمح للمنتج بأن يعتنق تمثلا ملهما «منزها عن الغرض» عن شخصه ونشاطه بتجنيبه الاحتكاك بالسوق وإعفائه من المهام التافهة والمثبطه للروح المعنوية فى آن معا المرتبطة بترويج عمله (ومن المحتمل أن مهنة الكاتب أو الرسام وتمثلاتها الملازمة لها كانت ستصير مختلفة تماماً إذا كان من الواجب على المنتجين أن يتكفلوا هم أنفسهم بتسويق منتجاتهم، وإذا اعتمدوا مباشرة فى شروط حياتهم على مقتضيات السوق أو على هيئات لاتعرف إلا هذه المقتضيات ولا تعترف إلا بها مثل دور النشر «التجارية»).

∴ ∴ ∴

ولكن بإرجاع المبدع إلى «المكتشف» (تفسير الفنان بالناشر مثلا)، باعتباره مبدع

---

(٤٢) ليس من المصادفة أن يكون دور الضمان الرمزى المنوط بتاجر الفن أكثر بروزا فى ميدان التصوير على وجه الخصوص حيث الاستثمار «الاقتصادى» للمشترى (جامع اللوحات) أكثر أهمية بمالا يقاس من الاستثمار فى الأدب أو حتى المسرح. ويلاحظ ريمون مولان Raymonde Moulin أن «العقد الموقع مع جاليرى مهم له قيمة تجارية» وأن التاجر فى عيون الهواة هو ضامن جودة الأعمال.

R. Moulin, Le Marché de la peinture en France, Paris, Minuit, 1967 p. 329)

ر. مولان : سوق التصوير فى فرنسا.

المبدع، لايتعدى الأمر تفادى المسألة الأولية، وتبقى مسألة تحديد من أين يستمد تاجر الفن سلطة التكريس التى يعترف له بها؟ ويمكن للمسألة أن تطرح بنفس الألفاظ فيما يتعلق بناقد طليعى أو «بمبدع» راسخ يكتشف مجهولا أو «يعيد اكتشاف» سلف مجهول. ولا يكفى التذكير بأن «المكتشف» لايكتشف أبدا شيئا لم يسبق اكتشافه على الأقل بواسطة بعض الأشخاص: مثل رسامين معروفين أصلا من جانب عدد صغير من الرسامين أو الخبراء، ومؤلفين «قدمهم» مؤلفون آخرون (ومن المعلوم على سبيل المثال أن المخطوطات تصل دائما على وجه التقريب عن طريق وسطاء معروفين). ويتغلغل رأسماله الرمزى داخل العلاقة مع الكتاب والفنانين الذين يدافع عنهم – «إن الناشر كما قال واحد من الناشرين هو قائمة كتابه» – وتتحدد قيمته نفسها بمجموع العلاقات الموضوعية التى توحدهم وتضعهم فى تعارض مع كتاب أو فنانين آخرين، وبالعلاقة مع التجار الآخرين أو الناشرين الآخرين الذين توحده بهم وتواجهه معهم علاقات منافسة، على الأخص من أجل الاستحواذ على مؤلفين وفنانين، وأخيرا بالعلاقة مع النقاد الذين تعتمد أحكامهم على العلاقة بين الموقع الذى يشغلونه فى نطاقهم الخاص وموقع المؤلف والناشر كل فى نطاقه.

وإذا أراد المرء أن يتجنب الارتفاع دون نهاية فى سلسلة العلل، ربما وجب عليه أن يكف عن اتباع المنطق اللاهوتى فى تفكيره، منطق «البداية الأولى». فمبدأ فاعلية مواقف التكريس يكمن فى المجال نفسه، وليس هناك ماهو أكثر خلوا من الجدوى من البحث عن أصل القدرة «الخالقة» أو «المبدعة» باعتبارها نوعا من المانا (أى تلك القوة الفائقة للطبيعة كأصل للحياة متجسدة فى الأشياء) أو الكاريزما (الجاذبية السحرية) يعجز عنه الوصف، ويحتفل به التقليد المتبع دون كلل بالإضافة إلى ذلك الحيز للعبة الذى يتأسس تدريجيا؛ أى فى نظام العلاقات الموضوعية التى تؤسسه، وداخل الصراعات التى هو محلها وفى الشكل النوعى للإيمان الذى يتولد فيه.

وفيما يتعلق بالسحر، لايدور الأمر بدرجة كبيرة على معرفة ماهى السمات النوعية للساحر، أو لأدوات العمليات والتمثلات السحرية، بل على تحديد أسس الاعتقاد الجمعى أو بعبارة أفضل العجز الجمعى عن المعرفة، أو التنصل الجمعى من المعرفة، الذى يتم إنتاجه واعتناقه والذى هو أساس السلطة التى يستحوذ عليها الساحر. وإذا كان من المستحيل كما يوضح مارسيل موس Mauss (عالم الاجتماع الفرنسى ١٨٧٢ – ١٩٥٠ المتخصص فى ظواهر المهر والهدية وردها) أن نفهم السحر بدون الجماعة السحرية فذلك لأن سلطة

الساحر هى دجل شرعى، مجهول جمعيا ومن ثم فهو معترف به.

إن الفنان الذى حينما يلصق اسمه بشىء مصنوع وجاهز Ready - Made (بالانجليزية) يعطيه سعرا سوقيا لايجمعه مقياس مشترك بتكلفة صناعته مدين بفاعليته السحرية لكل منطق المجال الذى يعترف به ويمنحه الإقرار، ولايكون فعله - توقيعه على شىء جاهز - إلا حركة فاقدة الرشد أو عديمة الأهمية دون عالم الكهنة مرتلى القداس والمؤمنين المستعدين لإظهاره باعتباره حافلا بالمعنى والقيمة بالإحالة إلى عرف وتقليد كامل قد أنتج مقولاتهم فى الإدراك والتقييم.

ولا يوجد تحقيق لصحة هذه التحليلات أفضل من مصير المحاولات التى تضاعفت حتى فى الوسط الفنى حول الستينات من هذا القرن لتحطيم حلقة الإيمان، مثل محاولات مانزونى Manzoni على سبيل المثال، بمعلباته الموسومة «براز الفنان»، وركائز أعمدته السحرية القادرة على أن تحوّل الأشياء المهملة المتروكة جانبا إلى أعمال فنية، أو وضع توقيعه فوق أشخاص أحياء ليحولهم بذلك إلى أعمال فنية بالإضافة إلى محاولات بن Ben وهو يعرض قطعة من الورق المقوى موقع عليها التنويه بأنها «نسخة وحيدة» أو قطعة من القماش حاملة «الكتابة قطعة قماش طولها ٤٥ سم»: ولأنها تطبق على الفعل الفنى مقصد الاستفزاز أو الازدراء الملحق بالتقليد الفنى منذ دوشان، فهى تتحول على الفور إلى «إجراءات» فنية، مسجلة بوصفها كذلك ومن ثم مكرسة من جانب هيئات الاحتفال. ولن يستطيع الفن أن يفضى بالحقيقة عن الفن دون أن يخفيها مع ذلك، بأن يجعل من إماطة اللثام هذه تجليا فنيا. ومما له دلالة بالتضاد a contrario - أن كل المحاولات الهادفة إلى طرح مجال الإنتاج الفنى نفسه للتساؤل، منطق سيرورته والوظائف التى يزاولها، قد جلبت جميعا لنفسها بواسطة الطرق رفيعة التسامى الملتبسة للخطاب أو بواسطة أفعال «وإجراءات» فنية كما هى الحال عند ماسيوناس Maciunas أو فلنت Flynt إدانة إجماعية. ففى رفض ممارسة اللعبة، وبمنازعة الفن فى قواعد الفن طرح أصحاب هذه المحاولات للتساؤل لا طريقة معينة فى ممارسة اللعبة، بل طرحوا اللعبة نفسها، والإيمان الذى يؤسسها، وليس هذا الانتهاك مما يمكن التكفير عنه أو غفرانه(٤٣).

∴ ∴ ∴

القول (مع ماركس على سبيل المثال) أن القيمة التبادلية للعمل الفنى لايجمعها مقياس

---

(٤٣) وفقا لنفس المنطق سيكون «طرح الفلسفة للتساؤل» فلسفيا مقبولا أى محتفلا به من جانب نفس الفلاسفة الذين يحكمون بأن التجسيد السوسيولوجى للمؤسسة الفلسفية أمر لايمكن إحتماله.

مشترك بتكلفة إنتاجها قول صحيح وخاطىء فى آن معا. هو صحيح إذا لم نأخذ فى حسابنا إلا صناعة الشىء المادى، الذى يكون الفنان (أو الرسام على أقل تقدير) وحده هو المسئول عنه، وهو خاطىء إذا فهمنا إنتاج العمل الفنى بوصفه موضوعا مقدسا محاطا بهالة من التبجيل، وخلاصة لمشروع هائل فى السيمياء الرمزية يتعاون لإجازه بنفس الإيمان وبأرباح شديدة التفاوت مجموع العناصر الفاعلة المنغمسة فى مجال الانتاج، أى الفنانون والكتاب المغمورون على قدم المساواة مع «الأساتذة» الراسخين، والنقاد والناشرون مع المؤلفين، والزبائن المتحمسون مع الباعة الواثقين. ويكفى أن نأخذ فى الاعتبار كثيرا من الإسهامات المتجاهلة لما فى النزعة الإقتصادية من مادية جزئية لكى نرى أن إنتاج العمل الفنى أى الفنان ليس استثناء من قانون بقاء الطاقة الاجتماعية.

ولم يسبق دون شك أن ظهر عدم قابلية اختزال جهد الانتاج الرمزى إلى فعل الصنع المادى الذى يقوم الفنان بعمله واضحا جليا مثل اليوم. فالجهد الفنى فى تعريفه الجديد يجعل الفنانين أكثر من أى وقت مضى تابعين لكل مايصحبه من تعقيبات ومعقبين يسهمون مباشرة فى إنتاج العمل بواسطة تأملهم فى فن وفى جهد فنى يتضمن دائما عملا للفنان على ذاته نفسها. كما أن ظهور هذا التعريف الجديد للفن ولحرفة الفنان لايمكن فهمه باستقلال عن تحولات مجال الإنتاج الفنى: مثل تأسيس مجموعة غير مسبوقة من مؤسسات تسجيل الأعمال وحفظها وتحليلها (نسخ مصورة وكتالوجات ومجلات فنية ومتاحف لاستقبال أحدث الأعمال.. الخ)، وزيادة عدد العاملين المختصين طول الوقت أو لجزء من الوقت بالاحتفال بالعمل الفنى، وتكثيف دوران الأعمال والفنانين، مع المعارض العالمية الكبرى، ومضاعفة صالات العرض ذات الفروع المتعددة فى البلاد المختلفة.. الخ. وتتنافس هذه العوامل على تدعيم إقامة علاقة غير مسبوقة بين المفسرين والعمل الفنى: فليس الخطاب حول العمل عاملا مساعدا بسيطا موجها إلى تشجيع فهمه وتقييمه بل لحظة من لحظات إنتاج العمل من حيث معناه وقيمته.

ويكفى أن نستشهد مرة ثانية بمارسيل دوشان فى حديث: السائل: لكى نعود إلى مصنوعاتك الجاهزة اعتقدت أن آر موت R. Mutt فى توقيع النافورة Fountain هو اسم المنتج. ولكن فى مقال لروزالين كراوس Rosalind Krauss قرأت أن آر موت R. Mutt هو توريه على الكلمة الألمانية أرموت Armut أو فقر. فقر؟ هذا سيغير تماما المعنى فى ماركة النافورة.

الإجابة: روزالين كراوس؟ الفتاة الصهباء؟ ليس هذا صوابا على الإطلاق. أنت تستطيع التكذيب. فكلمة موت Mutt تأتى من مصانع موت Mott Works وهو إسم مشروع ضخم للأدوات الصحية. ولكن «موت» Mott كلمة دارجة جدا لذلك جعلتها Mutt . فقد كانت هناك أشرطة مصورة يومية تظهر حينئذ باسم موت وجيف Mutt & Jef يعرفها الجميع ،أى لقد كان هناك إذن منذ البداية تناغم. ورنين. فقد كان «موت» مهرجا قصيرا ضخم الجسم وكان جيف طويلا نحيلا.. وكنت أريد إسما مختلفا وأضفت ريتشارد Richard ،ريتشارد هذا مناسب لنافورة صغيرة تنفث قطرة قطرة! أنظر هذا عكس الفقر ولكن ليس هذا هو الموضوع. آر. موت فقط

– ماهو التفسير الممكن لعجلة الدراجة؟ هل يمكن أن نرى فيها تكامل الحركة في عمل فني؟ أو نقطة انطلاق أساسية مثل الصينين الذين اخترعوا العجلة؟

– ليس لهذه الآله قصد ماعدا أن تخلصنى من مظهر العمل الفنى. لقد كانت ابتكاراً للمخيلة. ولن أسميها «عملا فنيا» وقد أردت أن أنتهى منها برغبة في خلق أعمال فنية.

–وكتاب الهندسة المعروض فى تقلبات الجو، هل يمكن القول أن تلك هى فكرة إدماج الزمان فى المكان؟ باللعب على كلمة هندسة فى «المكان» و«الزمان» هل مجىء المطر أو الشمس سيحدث تحويلا فى الكتاب؟

– لا. ليس أكثر من فكرة إدماج الحركة فى النحت، ولم يكن هذا إلا فكاهة. فكاهة على نحو صريح، فكاهة للطعن فى جدية كتاب مبادىء.

∴ ∴ ∴

ونحيط هنا بإدخال المعنى والقيمة منزوعى اللثام على نحو باشر على يد المعلق أو المعقب، وهو نفسه مُسجَّل داخل مجال ما، والتعليق، والتعليق على التعليق – والذى يسهم فيه بدوره نزع اللثام الساذج والماكر فى آن معا عن زيف التعليق. إن إيديولوجية العمل الفنى الذى لايمكن استنفاده أو «القراءة» بوصفها إعادة خلق تضع قناعا بواسطة مايشبه نزع اللثام – أو شبه كشف – يُلاحَظ غالبا فى أمور الإيمان، عن أن العمل يصبح محكم الصنع لا مرتين (بواسطة المؤلف والقارىء المثالى) بل مائة مرة وألف مرة بواسطة الذين يهتمون به، الذين يجدون مصلحة مادية أو رمزية فى قراءته وتصنيفه وفك شفرته والتعليق عليه وإعادة إنتاجه ونقده ومحاربته ومعرفته وامتلاكه.

ولكن الإنتاج الفنى فى حقيقته وخاصة فى شكله الخالص الذى يتخذه داخل مجال

إنتاج وصل إلى درجة عالية من الاستقلال الذاتى يمثل أحد الحدود الممكنة للنشاط الانتاجى: فدور التحويل المادى الفيزيقى أو الكيميائى الذى ينجزه على سبيل المثال عامل تعدين أو حرفى يوجد مختزلا إلى الحد الأدنى بالقياس إلى دور التحويل الرمزى بمعناه الخاص، ذلك الذى ينجزه إلحاق توقيع الرسام أو العلامة المسجلة لدار أزياء (أو فى صيغة أخرى صلاحية خبير). وعلى النقيض من الأشياء المصنوعة ذات المغزى الرمزى الضئيل أو المنعدم (وهى تتزايد ندرة في عصر «التصميم») لن يتلقى العمل الفنى قيمته شأنه فى ذلك شأن الثروات أو الخدمات الدينية، والتعاويذ والطقوس المتنوعة، إلا من إيمان جمعى بوصفه افتقادا جمعيا للمعرفة يجرى إنتاجه وإعادة إنتاجه على نحو جمعى.

وما يذكرنا به ذلك هو أنه على الأقل عند ذلك الطرف (الحد) من المتصل الذى يمضى من الشىء البسيط المصنوع، أداة أو ثوبا إلى العمل الفنى الرفيع، لا يكون لجهد الصنع المادى أهمية دون جهد إنتاج قيمة الشىء المصنوع، وأن «معطف البلاط» أو (بدلة التشريفة) الذى كان يذكره الاقتصاديون القدامى لايكتسب قيمته إلا بواسطة البلاط، الذى حينما يعيد إنتاج نفسه، ويعيد إنتاج نفسه بوصفه بلاطا يعيد إنتاج كل مايشكل حياة البلاط، أى كل نظام العناصر الفاعلة والمؤسسات المسئولة عن إنتاج وإعادة انتاج ألوان تطبع البلاط وملابس البلاط، وإشباع «الرغبة» وإحداث الرغبة معا فى معطف البلاط الذى يقدمه رجل الاقتصاد باعتباره معطى جاهزا. ولدينا تحقيق شبه تجريبى فقيمة ثياب البلاط تختفى مع البلاط وألوان التطبع المرتبطة به، ولايعود للأرستقراطيين الساقطين أى اختيار إلا أن يصيروا وفقا لتعبير ماركس «أساتذة الرقص لكل أوروبا».. ولكن ألا ينطبق ذلك بدرجات متفاوته على كل الاشياء وعلى كل هؤلاء الذين يظهرون كما لوكانوا يحملون فى نواتهم بأشد الطرق وضوحا مبدأ «منفعتهم»؟ ويعنى ذلك أن المنفعة قد تكون شبيهة «بالقوة المنوّمة» (عند الفلاسفة المدرسيين لتفسير ما للأفيون من قدرة على التخدير أى تفسير الشيء بنفسه بعد إطلاق اسم جديد عليه)، وقد يكون هناك مكان لإقامة **علم اقتصاد يدرس الانتاج الاجتماعى للمنفعة وللقيمة**، ويهدف إلى تحديد كيف تتأسس «المستويات الذاتية للقيمة» التي تحدد القيمة الموضوعية للتبادل، ووفقا لأى منطق – منطق الجمع الميكانيكى أو منطق السيطرة الرمزية وتأثير فرض النفوذ.. الخ، – يعمل تركيب هذه المستويات الفردية. إن الاستعدادات «االذاتية» التى هى أساس القيمة بوصفها منتجات عملية تاريخية للتأسيس تمتلك موضوعية مايتأسس داخل نظام جمعى متعال على كل وعى فردى وإرداة

فردية: وخاصية منطق ماهو إجتماعى أن يكون قادرا على أن يؤسس فى شكل مجال وتطبع ذلك ليبيدو (الطاقة النفسية الدينامية للغريزة والسلوك) الاجتماعى على نحو خاص الذى يتغاير وفقا للعوالم الاجتماعية التى يتولد فيها والتى يدعمها ليبيدو مسيطر Libido dominandi (باللاتينية) فى مجال السلطة ليبيدو عارف Libido Sciendi (باللاتينية) فى المجال العلمى.. الخ. ويتولد فى العلاقة بين ألوان التطبع والمجالات التى تكون قد تكيفت معها تكيفا محكما إلى هذه الدرجة أو تلك - وفقا لكونها نتاجها بالكامل إلى هذه الدرجة أو تلك - ماهو أساس كل مستويات المنفعة، أى التشبث الجوهرى باللعبة والإيمان بها Illusio، الاعتراف باللعبة ومنفعة اللعبة والإيمان بقيمة اللعبة ورهانها اللذين يؤسسان كل إضفاء للمعنى الخاص والقيمة الخاصة. أما الاقتصاد الذى يعرفه الاقتصاديون والذين يفرضون على أنفسهم تأسيسه آخذين فى الاعتبار تأسيسه على «طبيعة عقلانية» فهو يرتكز مثل كل الدراسات الاقتصادية الأخرى على شكل من الفيتشيه Fétichisme (الصنمية) ولكنه أفضل تنكرا واحتجابا من الصنميات (الفيتشية تقديس الأشياء بعد إضفاء قوى فائقة للطبيعة عليها وإغفال العلاقات الاجتماعية المتجسدة فيها) الأخرى نتيجة لليبيدو الذى توجد اليوم على الأقل كل مظاهر الطبيعة بالنسبة الى الأذهان وفقا لمبدأه أى تصير كل ألوان التطبع مُشكَّلة بواسطة أبنيته.



الجـزء الثانى

أسس علم للأعمال الفنيـة

عندما نتناول الروح الانسانية بمثل الحياد الذى نضعه فى العلوم الفيزيائية عند دراسة المادة نكون قد قطعنا خطوة هائلة إلى الأمام. وتلك هى الوسيلة الوحيدة لدى الانسانية لكى تضع نفسها فوق ذاتها بعض الشىء. إنها حينئذ سوف ترى نفسها بصراحة وتجرد فى مرآة أعمالها وسوف تحكم على نفسها - كأنها واحد من الآلهة - من الأعالى. وأنا أعتقد أن هذا ممكن التحقيق. وربما لم يكن الأمر كما هى الحال فى العلوم الرياضية إلا منهجا يتعين العثور عليه».

جوستاف فلوبير



مسائل منهجية

Forschung ist die Kunst, den. nächsten Schritt zu tun

البحث فن فهو يستشرف ما يجيء فيما بعد

كورت ليفين Kurt Lewvin

(من رواد علم النفس الاجتماعى، أمريكى

من أصل ألمانى ١٨٩٠ – ١٩٤٧. أدخل الرياضيات

فى دراسة دينامية الجماعات)

لم يكن لدى قط ميل كبير إلى «النظرية الضخمة» وحينما أقرأ أعمالا يمكن أن تدخل فى هذه الفئة لا أستطيع أن أمنع نفسى من الشعور ببعض السخط إزاء هذا التركيب، المدرسى على نحو نموذجى، من الاجتراء الزائف والاحتراس الحقيقى. وأستطيع هنا أن استعيد عشرات من هذه العبارات الطنانة والفارغة تقريبا، التى تنتهى فى الأغلب بتعداد متنافر لأسماء أعلام متبوعة بتاريخ، لموكب متواضع من رجال الإثنولوجيا وعلم الاجتما ع أو المؤرخين الذين زودوا «المنظّر العظيم» بمادة تأمله، والذين قدموا له الجزية فى شكل شهادات «بالنزعة الوضعية» التى لا يستغنى عنها فى الجدارة الأكاديمية الجديدة بالاحترام ولن أقدم لها إلا مثالا واحدا، عاديا تماما مع إغفال ذكر المؤلف من باب الكرم: «يعلمنا عدد من العروض والتلخيصات الإثنولوجية، أنه يوجد فى هذا النمط من المجتمعات نوع من الالتزام المؤسسى بتبادل الهدايا، يعوق تراكم رأس المال القابل للاستخدام فى غايات اقتصادية محضة: فالفائض الاقتصادى يتحول فى شكل هدايا واحتفالات ومساعدات اضطرارية إلى التزامات غير محددة النوعية، إلى سلطة سياسية إلى احترام ومكانة اجتماعية (Goodfellow,1954, Schott 1956; Belshaw, 1965, sp. p. 46 sq; Sigrist, 1967, p.176 sq) وحينما يحدث أن تفرض علّى الآلية التى لا ترحم للطلب الجامعى أن أنتوى كتابة أحد تلك النصوص المسماة تركيبية عن هذا الجانب أو ذاك من عملى السابق، أجد نفسى بغته مسترجعا عددا من أمسيات مراهقتى، حينما كنت مضطرا إلى بحث موضوعات يفرضها الروتين المدرسى وسط زملاء دراسة ملزمين بالمهمة نفسها، فقد كنت أشعر بأننى مقيدٌ فى القارب الأبدى لتعذيب السجناء بالتجديف حيث يقوم النسّاخ وجامعو الشذرات بإعادة إلى مالانهاية لإنتاج أدوات التكرار المدرسى من دروس وأطروحات وملخصات.

ويقدر ما تزعجنى تصريحات الإيمان الدعية من جانب المطالبين بالعرش الذين يتعجلون الجلوس على مائدة الآباء المؤسسين، تبهجنى أعمال أخرى تكون فيها النظرية، لأنها مثل الهواء الذى نتنفسه موجودة فى كل مكان وليست فى أى مكان، ماثلة فى انعطاف حاشية وفى تعليق على نص قديم وفى بنية الخطاب التفسيرى نفسها. إننى أهتدى إلى نفسى كل الاهتداء عند هؤلاء المؤلفين الذين يعرفون كيف يغرسون أشد المسائل النظرية حسما فى دراسة إمبريقية أجريت بإمعان شديد فى التفاصيل. إنهم الذين يستعملون المفاهيم بطريقة أكثر تواضعا وأكثر أرستقراطية فى نفس الوقت، ذاهبين أحيانا إلى حد إخفاء إسهامهم الخاص بين أطواء إعادة تفسير خلاقة لنظريات باطنة فى موضوعهم.

إن تطلب حل هذه المشكلة المقننة أو تلك فى دراسة الحالة كما فعلت على سبيل المثال حينما تسلحت لمحاولة فهم الصنمية لا بالنصوص الكلاسيكية لماركس أو ليفى ستراوس بل بتحليل للأزياء الراقية «لماركة»، صاحب محل الأزياء[1] هو بمثابة فرض تحويل على التراتب المضمر للأنواع والموضوعات؛ تحويل له صلة بما قام به مبدعو الرواية الحديثة وفرجينيا ولف على الأخص وفقا لما ذهب إليه إريك أورباخ Erich Auerbach : «انهم يولون أهمية ضئيلة للأحداث الكبرى ولتقلبات القدر، وهم يعتبرونها أقل قدرة على الكشف عن شىء جوهرى فيما يتعلق بالموضوع الذى يجرى تناوله، ولكنهم يعتقدون فى المقابل أن تلك الشريحة العادية من الحياة مأخوذة عَرَضا فى أى وقت من الأوقات تحوى كلية المصير وتصلح لتمثيله»[2]. إنه تحويل مماثل ينبغى القيام به للوصول إلى فرض روح علمية فى العلوم الاجتماعية. وذلك بمثابة الانتقال إلى نظريات تتغذى بدرجة أقل على المواجهة النظرية البحته مع النظريات الأخرى، وبدرجة أكبر على المواجهة مع الأشياء الإمبريقية الجديدة دوما، إلى مفهومات وظيفتها فى المحل الأول أن تعيِّن بطريقة اختزالية مجموعات من المخططات المولِّدة لممارسات علمية متحكم فيها من الناحية المعرفية.

إن فكرة التطبع عندى على سبيل المثال تعبر قبل أى شىء عن رفض سلسلة كاملة من البدائل انغلق داخلها العلم الاجتماعى (وعلى نحو أعم كل النظرية الأنثروبولوجية)، سلسلة

---

(1) P. Bourdieu. "Le Couturier et sa griffe, Contribution à une théorie de la magie, Actes de la recherche en sciences, sociales, no 1, 1975P. 7-36

(١) ب. بورديو مصمم الأزياء وعلامته التجارية (ماركته) إسهام فى نظرية السحر.

(2) E. Auerbach, Mimesis, La représéntation de la réalité dans la littérature occidentale, Paris, Gallimard, 1968, p. 543.

(٢) أورباخ، المحاكاة. تمثيل الواقع فى الأدب الغربى : ص ٥٤٣.

الوعى (أو الذات) واللاوعى، والغائية والآلية.. الخ. وقد أدخلت هذا المفهوم مستفيدا من نشر مقالين لإروين بانوفسكى Erwin Panofsky (مؤرخ الفن الأمريكى ١٨٩٢ - ١٩٦٨. أستاذ القراءة الأيقونية للعمل الفنى) لم يقترب منهما أحد قط. كان الأول عن العمارة القوطية حيث استعملت كلمة التطبع habitus بصفتها مفهوما يتعلق بنطاق «محلى» محدود لتفسير تأثير الفكر الإسكولائى على أرضية العمارة (البناء القوطى يقوم على منطق دقيق، وعلى فن حسابى للمهندس ووظيفية حاسمة وكأنه تجسيد لمعادلات رياضية وكأنه ترجمة للفلسفة إلى حجارة)، والمقال الثانى عن القس سوجر Abbé Suger حيث يمكن إعمال المفهوم.

وقد سمح لى المفهوم بأن أقطع صلتى بالنموذج البنيوى دون معاودة الوقوع فى الفلسفة العتيقة للذات أو الوعى، وفلسفة الاقتصاد الكلاسيكى وإنسانه الاقتصادى التى ترجع اليوم متخذة اسم «النزعة الفردية المنهجية». وعندما استرجعت الفكرة الارسطالية فكرة التعود hexis (تعنى الاستعداد المكتسب أو العادة التى يصعب تغييرها مثل الفضائل الاخلاقية أو المهارات العقلية) التى تحولت بواسطة التقليد الاسكولائى إلى تطبع habitus، فقد كنت أحاول أن أعارض البنيوية وفلسفتها الغريبة فى الفعل. وتلك الفلسفة كما هى مضمرة فى مفهوم ليفى ستراوس عن اللاوعى وكما هى مصرح بها لدى انصار التوسير (الماركسى البنيوى) تجعل الذات الفاعلة تختفى باختزالها إلى مجرد دور دعامة البنية أو حاملها (Träger) «بالألمانية».. كما كنت أحاول الاستفادة المحتمة بعض الشىء من الاستعمال الفريد الذى يقوم به بانوفسكى هنا لفكرة التطبع لكى يتفادى إعادة إدخال الذات العارفة المحضة فى الفلسفة الكانطية الجديدة عن الأشكال الرمزية التى ظل ذلك المؤلف عن «للمنظور بوصفه شكلا رمزيا (أى بانوفسكى) مغلقا داخلها. وكنت قريبا فى هذه النقطة من تشومسكى (ناعوم تشومسكى عالم لغوى أمريكى معاصر يقدم نموذجا جديدا لتحليل اللغة) الذى قدم فى نفس اللحظة فكرة النحو التوليدى؛ لذلك فقد أردت إبراز القدرات الفعالة المبدعة «الخلاقة» للتطبع وللعنصر الفاعل (وهو مالا يقوله المصطلح عادة)[٤]. ولكننى كنت

---

(3) E. Panofsky, Architecture gothique et Pensée scolastique précédé de l'Abbé Suger de Saint Denis. trad Fr. et postface de P.Bourdieu, Paris, Minuit, 1970, P. 133-167.

بانوفسكى. العمارة القوطية والفكر الاسكولائى وقبله مقال القس سوجيه ترجمة وتعقيب بورديو.

(٤) من الواضح هنا أننى أعارض دون لبس الفلسفة «البنيوية» فى العنصر الفاعل والفعل. ومن يريد الشك فى ذلك أحيله إلى مقال يبدو لى اليوم مايزال تجسيدا دقيقا لحالة مجال الفلسفة والعلوم الاجتماعية فى الستينات وقد كتب فى هذه السنوات نفسها (أنظر بورديو چيه س. باسرون J.C Passeron علم الاجتماع والفلسفة فى فرنسا منذ ١٩٤٥. موت وبعث فلسفة بلا ذات بالإنجليزية Sociology and Philosophy in France since 1945. Death and Resurrection of a Philosophy without subject, Social Research, no 34, 1967, P. 162 - 212) وهو يشهد بذلك نفسه بحرية أكثر إزاء ضوابط المجال التى لا يتفق مع فيها إصحاب النزعة السوسيولوجية الذين يستطيعون مقابل الكثير من التفسيرات المغلوطة والاقتباسات المبتورة أو الملتوية ومزيج جدير بأسوأ ضربات الجدال السياسى الكلام بنزعتهم السوسيولوجية عن «فكر ٦٨».

أنوى أن أبرز أن هذه القدرة المولّدة ليست قدرة الطبيعة ولا قدرة عقل كلى كما هى الحال عند تشومسكى، فالتطبع كما يقول اللفظ هو شىء مكتسب وملكية أيضا تستطيع فى بعض الحالات أن تعمل بوصفها رأسمالا، وليس بدرجة أكبر من ذات ترانسندنتالية فى التقليد المثالى (الترانسندنتالى عند كانط ليس المتعالى بل هو المتعلق بشروط التجربة قبليا، وهو كامن داخلى، فالذات هنا مزودة بقدرات ولها دور فاعل).

ولكى نسترد من المثالية كما اقترح ماركس فى «أطروحات حول فيورباخ» «الجانب الفاعل» للمعرفة العملية الذى أهمله التقليد المادى وعلى الأخص مع نظرية «الانعكاس» ينبغى قطع الصلة بالتضاد المقنن المقدس بين النظرية والممارسة، المتغلغل بعمق شديد داخل بنى تقسيم العمل (من خلال مجرد وجود محترفين يقومون بالعمل الفعلى) وحتى داخل بنى تقسيم العمل العقلى ومن ثم داخل البنى الذهنية للمثقفين، وهو ما يعوقهم عن تصور معرفة عملية أو ممارسة عارفة، لذلك ينبغى كشف اللثام عن النشاط المعرفى الذى يبنى الواقع الاجتماعى ووصفه، وهو نشاط فى أدواته ومساعيه (وفى ذهنى على وجه الخصوص أنشطته فى التصنيف)، ليس فعلا عقليا خالصا لوعى يحسب ويدلل.

وكان يبدو لى أن مفهوم التطبع، وهو مفهوم قد حرم من الورثة منذ زمن طويل على الرغم من بعض مرات الاستعمال العرضية(٥) مهيأ بأفضل وجه لكى يعنى إرادة الخروج من فلسفة الوعى دون إلغاء العنصر الفاعل فى حقيقته كعامل عملى فى ألوان تصميم الواقع. وكان المقصد ينحصر فى استرداد كلمة من التراث من أجل بث الحيوية فيها وهو مقصد متعارض على طول الخط مع الاستراتيجية التى تنحصر فى محاولة ربط اسمها بلفظ جديد néologisme ، أو على نموذج علوم الطبيعة «بتأثير» جديد مهما يكن ضئيلا. وهذا المقصد يستلهم الاعتقاد بأن العمل على المفهومات يستطيع هو أيضا أن يكون تراكميا. أما البحث عن الأصالة بأى ثمن والذى يسهله فى الأغلب الجهل والإيمان شبه الدينى بهذا المؤلف المقدس أو ذاك، والذى يميل إلى التكرار الطقسى فيشترك فى حظر ما يبدو لى الموقف

---

(٥) من الواضح أن البحث عن المصادر على الأقل حينما ينطبق على معاصرين أى على منافسين لم يكن قط أفضل استراتيجية تأويلية، وهو يستلهم القليل من الاهتمام بفهم معنى إسهام ما، والكثير من انتقاص أو تدمير أصالته (بمعنى الأصالة originalité فى نظرية المعلومات أى استعمال عناصر من انتاج الآخرين فى نفس المجال) مع السماح «لمكتشف» المصادر المجهولة بأن يتميز من بين مجموع السذج بأنه الذى لم يكن منقادا، فهذا المجموع نتيجة لنقص الثقافة أو للعمى ينساق وراء وهم ما لم تسبق رؤيته قط. إن ألوان دهاء العقل الجدالى لا حصر لها، وأنصار هذا العقل مثل الكثيرين من ذوى نزعة تسلسل النسب ما كانوا يولون أقل اهتمام بفكرة التطبع أو باستعمالاتها عند هوسرل مالم أكن قد استعملتها، ولكنهم الآن يمضون لنبش الاستعمالات الهوسرلية لكى ينحوا علىّ باللائمة، كما لو كان الأمر عرضيا، لأننى خنت الفكرة الحاسمة التى كان يقصد بها هوسرل بالتالى اكتشاف استباق هدام.

الوحيد الممكن إزاء التقليد النظرى: تأكيد الاستمرار والانقطاع دونما انفصال بينهما بواسطة إضفاء نسق نقدى على المكتسبات من كل مصدر.

∴ ∴ ∴

ولكن العلوم الاجتماعية توجد فى موقع لا يشجع كثيرا تأسيس مثل هذه الصلة الواقعية بالتراث النظرى: فقيم الأصالة التى هى قيم المجالات الأدبية والفنية أو الفلسفية تواصل توجيه الأحكام. فهى تحط من شأن إرادة اكتساب أدوات الإنتاج النوعية أثناء الانتماء إلى تقليد ما وبواسطة ذلك إلى مشروع جمعى، باعتباره موقفا خانعا أو تبعيا، وتشجع أعمال الخداع بلا مستقبل التى يهدف بواسطتها المنظمون الصغار بلا رأسمال إلى ربط اسمهم بعلامة المصنع المسجلة، كما نرى فى نطاق التحليل الأدبى حيث لا يوجد اليوم ناقد لا ينتحل اسما يتعلق بمذهب أو مدرسة أو اتجاه. وليس الموقع الذى تشغله العلوم الاجتماعية فى منتصف الطريق بين التخصصات العلمية والتخصصات الأدبية ملائما بدرجة كبيرة لإقامة أنماط إنتاج وتناقل معرفية صالحة لتدعيم نزعة التراكم: وعلى الرغم من أن الاستحواذ النشيط على نمط تفكير علمي والتمكن الكامل منه سيكون صعبا ونادرا وليس فقط بالنسبة إلى الآثار العلمية التى ينجبها بنفس درجة صعوبة وندرة الابتكار الأولى لهذا النمط (أكثر صعوبة وندرة فى كل الحالات من التجديدات الزائفة المنعدمة أو السلبية التى يولدها البحث عن التميز بأى ثمن)، إلا أنه سيكون فى الأغلب موضعا للسخرية والحط من القيمة باعتباره تقليدا خانعا من جانب تلميذ تابع أو باعتباره تطبيقا آليا لفن اختراع سبق اختراعه. بيد أن الأعمال العلمية قد تكون شبيهه بموسيقى لم تصنع لكى يصغى لها الناس أو حتى لكى يعزفوها فى سلبية إلى هذا الحد أو ذاك، ولكن لكى تسمح بتأليف جديد أو تلحين جديد، وهى تختلف عن النصوص النظرية فى أنها تستدعى لا مجرد التأويل أو الدراسة بل المواجهة العملية مع التجربة، وفهمها على وجهها الحقيقى أى إعمال نمط التفكير الذى يعبر عن نفسه فيها بالنسبة إلى موضوع مختلف، وإعادة تنشيطه فى فعل جديد من أفعال الإنتاج، مماثل فى طابعة الابتكارى للفعل الابتدائى، ومتعارض فى كل شىء مع التعقيب الذى ينزع الواقع بعيدا من جانب محترف القراءة lector لما بعد الخطابات العاجزة والمؤدية إلى العقم.

∴ ∴ ∴

وكانت نفس الاستعدادات أساسا لاستعمال مفهوم مثل مفهوم المجال. فهنا أيضا كان التصور فى بادىء الأمر يصلح لتحديد موقف نظرى مولّد لاختيارات منهجية سلبية مثلما هى إيجابية فى بناء الموضوعات: وفى ذهنى على سبيل المثال أعمال عن مؤسسات التعليم العالى وعلى الأخص الكليات المهنية les grandes écoles فالموقف النظرى قد ذكّرنا أن كل مؤسسة من هذه المؤسسات لا تستطيع أن تقضى بحقيقتها المفردة - على نحو حافل بالمفارقة - إلا شريطة أن تُرَدّ إلى مكانها داخل نظام العلاقات الموضوعية المكوّنة لحيز

المنافسة، الذى تشكله مع كل المؤسسات الأخرى(٦). ولكنها سمحت أيضا بتفادى الخيار بين بديلى التفسير الداخلى والشرح الخارجى، وهو خيار تقف أمامه كل علوم الأعمال الثقافية والتاريخ الاجتماعى وعلم اجتماع الدين والقانون والعلم والفن أو الأدب، مع التذكير بوجود أكوان صغرى اجتماعية، فضاءات منفصلة ومستقلة تنشأ داخلها هذه الأعمال. وفى هذا الشأن فإن التضاد بين نزعة شكلية تولد من تقنين (تشفير) الممارسات الفنية التى بلغت درجة عالية من الاستقلال، ونزعة اختزالية متمسكة بالربط المباشر بين الأشكال الفنية والتشكيلات الاجتماعية كان يخفى أن التيارين يشتركان فى تجاهل «مجال الانتاج» بوصفة حيزا لعلاقات موضوعية. وينجم عن ذلك أن البحث المتعلق بسلسلة الأنساب الذى يقودنا إلى مؤلفين متباعدين بعضهم عن بعض تباعد ترييه Trier وليفين Levin لا يهتم هنا أيضا إلا بالسماح بتشخيص أفضل لهذا الحزب النظرى (ومدار البحث la topique على طريقة جويل بروست Joëll Proust(٧) فى الكلام الذى ينتسب إليه)، وتحديد مكانه بوضوح فى حيز المواقع التى يتحدد بالنسبة إليها. ونمط الفكر العلائقى (هو أكثر من أن يكون بنيويا) كما أوضح كاسيرر(٨). ليس إلا نمط العلم الحديث بأكمله مقابل مفهوم الشىء وهو الذى وجد بعض التطبيقات عند الشكلانين الروس على وجه الخصوص(٩)، فى تحليل الأنساق الرمزية، والأساطير أو الأعمال الأدبية، ولا يمكن أن ينطبق على الوقائع الاجتماعية إلا مقابل قطيعة جذرية مع التمثل المعتاد للعالم الاجتماعى. وإن الميل إلى نمط الفكر الذى يسميه كاسيرر «متعلقا بالجوهر» والذى يدفع إلى إعطاء امتياز لضروب الواقع الاجتماعية المختلفة مأخوذة فى ذاتها ولذاتها، على حساب العلاقات الاجتماعية التى غالبا مالا تكون مرئية، والتى توحد تلك الضروب، لا يكون فعالا إلا حينما تفرض ضروب الواقع هذه نفسها بكل قوة إقرارا اجتماعياً.

---

(٦) يكفى ذلك لتمييز الفكرة كما هى مستعملة هنا عن الاستعمالات الرخوة المبهمة («مجال الكتابة» المجال النظرى.. الخ) التى تجعل منها صنوا رفيع المكانة لأفكارمبتذلة تماما مثل الميدان أو الساحة أو المرتبة.

(7) C.F. J Proust, Questions de forme, logique et Proposition analytique de Kant à Carnap Paris, Fayard, 1986

(٧) بروست: مسائل الشكل والمنطق والقضية التحليلية من كانط إلى كارناب.

(٨) كاسيرر فى الجوهر والوظيفة Substance et Fonction (Paris, Minuit 1977) ومن الممكن أيضا الاستشهاد بباشيلار فى العقلانية التطبيقية وفلسفة Le Rationalisme appliqué, la philosophie du,non فهو يقترح نظرية معرفية وبنيوية (G. Canguilhem, Études d'histoire et de philosophie des sciences) ويصر بوجه خاص على الطابع الصورى الإجرائى البنيوى للرياضيات الحديثة. وقد حاولت أن أكشف فى مقال كتبته والبنيوية فى ذروتها عن شروط تطبيق نمط فكرى علائقى فى العلوم الاجتماعية قد فرض نفسه على علوم الطبيعة.

cf.P. Bourdieu, Structuralism and Theory of Sociological Knowledge" Social Research Vol.xxv no4, 1968. P.681-706)

بورديو البنيوية ونظرية المعرفة السوسيولوجية فى مجلة البحث الاجتماعى (بالإنجليزية).

(٩) عن الصلة بين الشكلانيين الروس وكاسيرر تمكن قراءة كتاب ستاينر الشكلية الروسية مابعد نظرية أدبية

P. Steiner, Russiam Formalism, A Métapoetics. Ithaca Ca. Cornnel University Press, 1984, P. 101-104.

وعلى هذا النحو توقفت المحاولة الأولى لتحليل «المجال الثقافى»(١٠) عند العلاقات المرئية على نحو مباشر بين العناصر الفاعلة فى الحياة الثقافية: فالتفاعلات بين المؤلفين والنقاد أو بين المؤلفين والناشرين قد حجبت أمام عينى العلاقات الموضوعية بين المواقع النسبية التى يشغلها هؤلاء أو اولئك داخل المجال، أى البنية التى تحدد شكل التفاعلات. وقد تمت الصياغة المتسقة الأولى للفكرة بمناسبة قراءة فصل من كتاب ڤيبر «الاقتصاد والمجتمع» Wirtschaft und Gesellschaft يدور حول علم الاجتماع الدينى وهى قراءة محاصرة بالإشارة إلى المشاكل التى تطرحها دراسة المجال الأدبى فى القرن التاسع عشر، ولم تكن تعقيبا مدرسيا: ومقابل نقد للرؤية التفاعلية للعلاقات بين العناصر الدينية التى يقدمها ڤيبر، وهو نقد يتضمن نقدا راجعا إلى الوراء لتمثلى الأول للمجال الثقافى، اقترحت بناء للمجال الدينى **باعتباره بنية علاقات موضوعية** تسمح بتحليل الشكل العينى للتفاعلات التى حاول ماكس ڤيبر فى استماتة أن يحصرها **داخل تنميط واقعى** typologie réaliste حافل بفجوات استثنائية كثيرة العدد(١١).

ولا يبقى إلا إعمال نسق الأسئلة العامة المعدة على هذا النحو لكى تكتشف، عند تطبيقها على أرضيات مختلفة، الصفات النوعية لكل مجال، والثوابت التى تكشف عنها مقارنة العوالم المختلفة التى يجرى تناولها بوصفها هذا القدر من «الحالات الخاصة للممكن». وتبتعد التحويلات المنهجية للمشاكل والمفاهيم العامة التى تتحدد نوعيا كل مرة بواسطة تطبيقها نفسه عن أن تعمل بوصفها استعارات بسيطة توجهها مقاصد خطابية للإقناع، فهى ترتكز على فرض مؤداه أن هناك تماثلات بنيوية ووظيفية بين كل المجالات. ويجد هذا الفرض تأكيدا له فى النتائج الكشفية التى تنتجها هذه التحويلات وتصويبها داخل الصعوبات التى تثيرها. والمثابرة على المباشرة المتكررة لهذا العمل هى إحدى الطرق الممكنة «للارتفاع الدلالى» بمعناه عند كواينQuine (ويلارد كواين منطقى امريكى له نظريات فى أسس المنطق وخاصة الجانب السيمانتى (الدلالى))، والذى يسمح بنقل المبادىء النظرية المستعملة فى الدراسة الإمبريقية لعوالم مختلفة، ونقل القوانين اللامتغايرة لبنية وتاريخ مجالات مختلفة إلى مستوى أكثر ارتفاعا من العمومية وإضفاء التدقيق الصورى (الشكلى). ونتيجة لخصائص وظائف كل مجال وخصائص سيرورته (أو بطريقة أبسط خصائص مصادر المعلومات المتعلقة به)، فهو يبدى على نحو واضح إلى هذه الدرجة أو تلك خصائص تشترك معه فيها كل المجالات الأخرى ومن ثم فلأن الجانب «الاقتصادى» للممارسات هو أقلها

10-P.Bourdieu, "Champs intellectuel et projet créateur, Les Temps modernes" no 246, 1966 P.865 - 906. (١٠)

11- cf. P.Bourdieu, "Une interprétation de la sociologie religieuse de Max Weber. Archives européennes de sociologie, vol. XII n01, 1971, P. 3-21.

بورديو تفسير السوسيولوجيا الدينية عند ماكس ڤيبر.

تعرضا للرقابة ولأنه أقلها شرعية ثقافيا لذلك هو أقلها تمتعا بالحماية إزاء التموضع أو التجسيد، مما يلزم عنه دائما شكل من نزع القداسة، وقد أدخلنى مجال الأزياء الراقية على نحو أكثر مباشرة من أى مجال آخر إلى إحدى الخصائص الأكثر جوهرية لكل مجالات الانتاج الثقافى، وهى المنطق السحرى على نحو خاص لإنتاج المنتج (بالكسر) والمنتج (بالفتح) باعتبارهما متسمين بالطابع الفيتيشى (الصنمى).

ومع ذلك فإن نظرية المجالات التى جرى إنضاجها شيئا فشيئا(١٢) ليست مدينة بشىء على العكس مما تشى به المظاهر إلى نقل نمط التفكير الاقتصادى، حتى إذا حدث أننى عند إعادة التفكير من منظور بنيوى فى تحليل ماكس ڤيبر الذى طبق على الدين عددا معينا من المفاهيم المستعارة من الاقتصاد (مثل المنافسة والاحتكار والعرض والطلب.. الخ)، وجدت نفسى متعرفا مباشرة، على خصائص عامة تصلح لمجالات مختلفة كانت النظرية الاقتصادية قد سلطت عليها الضوء دون أن تخصها بأساس نظرى ملائم. ومهما يكن النقل أو التحويل بعيدا عن مبدأ بناء الموضوع - كما هى الحال عندما نستعير من عالم آخر ذى امتياز جذاب مثل الاثنولوجيا وعلم اللغة والاقتصاد فكرة قد نزعت من سياقها، إستعارة بسيطة وظيفتها التمثيل برمز أو بشعار، فإن بناء الموضوع هو الذى يستدعى النقل ويؤسسه(١٣). وكما آمل أن استطيع البرهنة(١٤) فى يوم من الأيام على أن كل شىء يسمح بأن نفترض أن نظرية المجال الاقتصادى بعيدة عن أن تكون النموذج التأسيسى، بل هى بلاشك حالة خاصة من النظرية العامة للمجالات التى تأسست تدريجيا بواسطة نوع من الاستقراء النظرى المتحقق منه إمبريقيا، والتى بإتاحتها فهم خصوبة التحويلات وحدود صوابها مثل تلك التى استعملها ڤيبر تجبرنا على إعادة التفكير فى الافتراضات المسبقة للنظرية الاقتصادية فى ضوء الإنجازات المستخلصة من تحليل مجالات الانتاج الثقافية على وجه الخصوص.

---

(١٢) حاولت أن أكشف عن الخصائص العامة للمجالات بدفع التحليلات المختلفة المنجزة إلى مستوى أعلى من الطابع الصورى الدقيق فى الدروس التى قدمتها فى كلية فرنسا فى الأعوام من ١٩٨٣ إلى ١٩٨٦ ثم نشرت فيما بعد.

(١٣) وهكذا عندما يتعلق الأمر بتحليل الاستعمالات الاجتماعية للغة فإن القطيعة مع المفهوم المجرد «للموقف» بين متكلم مثالى ومستمع مثالى وهى نفسها التى، تدخل قطيعة مع نموذج سوسير وتشومسكى، قد فرضت على التفكير فى علاقات التبادل اللغوى باعتبارها عددا من الأسواق المحددة فى كل حالة بواسطة بنية العلاقات بين رؤوس الأموال اللغوية أو الثقافية للمتكلمين وللجماعات التى ينتمون إليها.

(١٤) حاولت أن أخطو الخطوة الأولى فى هذا الاتجاه بتحليل سوق المنزل الفردى.

CF. P. Bourdieu et al. L'économie de la maison, Actes de la recherche en sciences sociales n° 81-82- 1990

بورديو وآخرون «اقتصاد المنزل».

وينبغى للنظرية العامة لاقتصاد الممارسات التى تنبعث شيئاً فشيئاً من تحليل المجالات المختلفة أن تتجنب كل أشكال النزعة الاختزالية، إبتداء من أشدها شيوعا والذى يعرفه الجميع أكثر من الأشكال الأخرى وهو النزعة الاقتصادية: إن تحليل مجالات مختلفة (مجال **دينى ومجال علمى**.. الخ) فى الهيئات المختلفة التى تستطيع اتخاذها وفقا للمراحل والتقاليد القومية مع **تناول كل منها بوصفه حالة خاصة** بالمعنى الصحيح، أى بوصفه حالة شكل بين هيئات أخرى ممكنة هو إضفاء فعاليته كلها على المنهج المقارن. ويقودنا ذلك فى الحقيقة إلى فهم كل حالة فى فرديتها الأكثر عينية دون الاستسلام للإذعان المتطلف للوصف المكثف لحالة فردية idiographique (حالة معينة لمجال معين)، وإلى بذل الجهد للإحاطة دفعة واحدة بالخصائص اللامتغيرة لكل المجالات وبالشكل النوعى الذى تتخذه فى كل مجال الآليات العامة ونسق المفاهيم – رأس المال والاستثمارات والمصلحة.. الخ المستخدمة فى وصفها. وبعبارة أخرى إن بناء الحالة الخاصة بوصفها كذلك يفرض أن نتجاوز من الناحية العملية واحدا من هذه البدائل التى يعيد إنتاجها إلى مالانهاية روتين الفكر الكسول وتقسيم «الأمزجة العقلية»، وهو البديل الذى يقابل العموميات غير اليقينية الخاوية للخطاب الذى ينطلق بواسطة تعميم لا واع وغير متحكم فيه لحالة خاصة والتفاصيل الدقيقة اللامتناهيه للدراسة زائفة الاستيعاب والاستنفاد للحالة الخاصة والتى بسبب غياب فهمها بوصفها كذلك لا تستطيع أن تكشف لا عما فيها من جزئى خاص ولاعما فيها من كلى شامل. وسنرى أن مثل هذا البرنامج يمكن أن يتضمن ما يتجاوز الحد. فللدخول فى كل حالة إلى خصوصية الهيئة التاريخية المدروسة ينبغى كل مرة التمكن من الأدب المكرس لعالم قد عُزل اصطناعيا بواسطة التخصص المفروض سابقا لأوانه . وينبغى أيضا معالجة التحليل الإمبريقى لحالة تم إعدادها منهجيا مع معرفه أن ضرورات البناء النظرى ستفرض على الإجراءات التجريبية كل أنواع المتطلبات التكميلية إلي حد الاقتياد أحيانا إلى خيارات منهجية أو إلى عمليات تكنيكية تخاطر دائما – نظرا للخضوع وضعى النزعة للمعطى كما يقدم نفسه – بأن تظهر عن طريق قلب غريب بوصفها حريات مجانية أى تسهيلات لا تبرير لها(١٥).

وإن انطباع القوة الكشفية الذى يحققه فى الأغلب إعمال مخططات نظرية تعبر عن

---

(١٥) استطيع أن أقدم هنا مثال الدراسة عن المجال الجامعى حيث تفرض الضرورة المطلقة لتحديد موقع هذا المجال داخل مجال السلطة اللجوء إلى مؤشرات غليظة وغير كافية بوضوح، أو الدراسة عن جماعة الأساقفة حيث العلاقة البنيوية بين الأساقفة واللاهوتين (وبدرجة أوسع بالمتدينين) لا يمكن الإحاطة بها إلا بطريقة غليظة جدا وكيفية أو عن الدراسة الخاصة بالنموذج عن مؤسسات التعليم العالى حيث الاهتمام بفهم المجال فى مجموعه فى مواجهة التفاصيل الدقيقة التى لا عيب فيها بمقدار ماهى بلهاء نظريا وتجريبيا والتى تحفل بها الدراسات عن موضوع واحد والمكرسه لمؤسسة واحدة يؤدى إلى صعوبات هائلة قد لا يمكن التغلب عليها من الناحية العملية أحيانا.

حركة الواقع نفسها له مقابل فى الشعور الدائم بعدم الرضا الذى تستثيره ضخامة الجهد الضرورى للحصول على العائد الكامل للنظرية فى كل حالة من الحالات المدروسة. ويفسر ذلك إعادة البدء، وإدخال التنقيحات مراراً وتكرارا، وفى محاولة تصديرها بعيدا عن منطقة النشأة، بهدف تعميمها بواسطة إدماج سمات تمت ملاحظتها فى حالات متغايرة بقدر ماهى ممكنة. وهو جهد يمكن أن يمتد إلى مالا نهاية - إذا لم يكن من الواجب وضع نهاية له قد تكون تعسفية بعض الشىء - مع الأمل بأن هذه النتائج الأولى المؤقتة والتى يتعين مراجعتها سوف تشير بقدر كاف إلى الاتجاه الذى ينبغى أن يتوجه إليه علم اجتماعى مهتم بأن يحول الطموح المشروع لإقامة نسق متماسك يحصر داخله المطامح التى تستهدف الشمول من جانب «النظرية الضخمة» إلى برنامج للأبحاث الإمبريقية المتكاملة والتراكمية بالفعل.

العقيدة (doxa) الأدبية ومقاومة التجسيد الموضوعى

تضع مجالات الأدب والفن والفلسفة عقبات رهيبة موضوعية وذاتية فى مواجهة الطابع الموضوعى العلمى، وذلك بلا جدال لأنها تستظل بتوقير كل الذين تدربوا منذ شبابهم الباكر فى الأغلب على القيام بشعائر الأسرار المقدسة الخاصة بالتكريس الثقافى (وليس عالم الاجتماع استثناء من ذلك). ولم يسبق قط أن كان إجراء البحث وتقديم نتائجه بمثل ماهو فى هذه الحالة معرضا لأن يدع نفسه منحصرا فى الخيار بين عبادة مسحورة وقدح متحرر من الأوهام، ويوجد البديلان فى أشكال مختلفة داخل كل مجال من المجالات. بل إن نية إقامة علم للمقدس يشوبها شىء من التدنيس والشعور بالانتهاك الفاضح على وجه الخصوص، فى هذا الوضع عند أولئك الذين ليس فى أفواههم إلا هذه الكلمة مما يدفع هؤلاء الذين يخاطرون بإقامة هذا العلم إلى مضاعفة الجراح التى يجب أن يحدثوها (وأن يفرضوها على أنفسهم) بواسطة مبالغات بلا جدوى يشيع فيها التعبير بدرجة أقل عن إرادة فرض المعاناة على القارىء (كما يمكن الاعتقاد) وبدرجة أكبر عن محاولة «ثنى العصا فى الاتجاه الآخر» للتغلب على ألوان المقاومة[16]. إن القطيعة التى ينبغى إحداثها لتأسيس علم دقيق منضبط للأعمال الثقافية هى إذن شىء مختلف، وشىء أكبر من قلب منهجى

---

(١٦) هؤلاء الذين يمكن أن أكون جرحتهم يجب أن يقرأوا ما كتبته فى نهاية كتابى، التميز (تحت غطاء مارسيل بروست: «أريد أن أناضل هنا مستخدما أعز انطباعاتى الجمالية محاولا أن أدفع حتى آخر الحدود وأقساها الأمانة العقلية») فيما يتعلق باللذة المنحرفة للرؤية الصافية.

بسيطا[١٧] فهى تتضمن تحويلا حقيقيا لأكثر طرق التفكير وممارسة الحياة العقلية شيوعا، نوعا من تعليق الحكم epoché (أو الوضع بين أقواس بالنسبة إلى الكثير من الوقائع والمعانى والمقولات والقيم كما تذهب فلسفة الظاهريات عند هوسرل فى الخطوة المنهجية الأولى للتخلص من الأحكام السابقة) بالنسبة إلى الاعتقاد المحيط بأشياء الثقافة والطرائق المشروعة لتناولها بالدراسة[١٨]. ولا أعتقد أن من الضرورى تحديد أن هذا التعليق للتشبث بالعقيدة هو «تعليق» منهجى للحكم، لا يتضمن على الإطلاق قلبا لسلم القيم الثقافية، ولا يتضمن بدرجة أقل تحولا عمليا إلى الثقافة المضادة، أو حتى كما يرحب بعض الناس باعتقاد أنه عبادة للجهل (لعدم الثقافة). وذلك على أى حال إلى المدى الذى يحاول فيه المراؤون الجدد أن يقدموا لأنفسهم شهادة بالفضيلة الثقافية عن طريق تنديدهم فى صيحات عالية فى زمن الردة بالتهديدات التى تضغط على الفن (أو الفلسفة) وحيث تبدو لهم التحليلات ذات المقصد الأيقونى (الخاص بالرمزية الفنية) عنفا محطما للأيقونات (التقاليد والمعتقدات).

∴ ∴ ∴

ويبقى أن التحليل العلمى سيجد تحقيقا شبه تجريبى فى هذه الأنواع من التجارب التلقائية أى الأعمال المحطمة للتقاليد، سواء أخذت أو لم تأخذ باعتبارها أفعالا فنية (أى سواء أنجزها فنانون أو بشر عاديون): فهذه الأفعال بوصفها تعليقا عمليا (كفا) للاعتقاد المعتاد حول العمل الفنى أو القيم الثقافية للتنزه عن العرض تبرز الاعتقاد الجمعى الذى هو أساس النظام الفنى والنظام الثقافى والذى يتركه النقاد الأكثر راديكالية فى الظاهر دون مساس[١٩].

---

(١٧) قدمت عرضا مؤقتا أوليا للمبادىء المنهجية للأبحاث حول المجال الأدبى والفنى والفلسفى كانت بدايتها داخل إطار ندوات أقيمت فى مدرسة المعلمين العليا فيما بين الستينات والثمانينات فى مقالات ثلاث متتامة: «المجال الثقافى والمشروع الإبداعى» و«مجال السلطة والمجال الثقافى والتطبع الطبقى» و«سوق الثروات الرمزية». وأنا مدين للقراء المحتملين لهذه الأعمال بأن أقول إن أول هذه النصوص يبدو لى أساسيا ومتقادما فى أن معا: فهو يقدم قضيتين مركزيتين تتعلقان بنشوء وبنية المجال، وقد تم فيه التصريح ببعض من أحدث تطورات عملى مثل كل ما يتعلق بأزواج التضادات، التى تعمل بوصفها قوالب للأفكار المطروقة ومدارات البحث، ولكنه يتضمن خطأين تهدف المقالة الثانية إلى تصحيحهما: فهو يميل إلى اختزال العلاقات الموضوعية بين المواقع إلى تفاعلات بين العناصر الفاعلة كما يغفل تحديد موضع مجال الانتاج الثقافى داخل مجال السلطة، مسقطا بذلك المبدأ الواقعى لبعض خصائصه، أما الثالث فهو يقدم فى شكل وعر أحيانا المبادىء التى هى أساس الأبحاث المقدمة فى هذا الكتاب ومجموعة من الأبحاث التى أجراها آخرون.

(١٨) سأتناول فيما بعد تحليل الاعتقاد الكامن فى وجهة النظر الاسكولائية والذى يحيط بالأعمال الثقافية، وهو ذاته ماثل فى أساس التصديق الخاص تماما والمحيط بمضمون هذه الأعمال، وهذا التعليق الإرادى المؤقت لعدم التصديق هو الذى يشكل الإيمان الشعرى وفقا لكوليردج وهو يؤدى إلى قبول التجارب الأكثر خروجا على المعتاد.

(19) Cf. D. Gamboni, Méprises et mépris. Éléments pour une étude de l'iconoclasme contemporain, Actes de la recherche en sciences sociales, n'49, 1983,P. 2-28

د. جى جامبونى . مغالطات وازدراء – عناصر لدراسة تدمير المقدسات.

وهذا التعليق المنهجي يزداد صعوبة بمقدار مالا يكون التشبث بالمقدس الثقافي - فيما عدا الاستثناءات معبرا عنه بشكل أطروحات مصرح بها، وبدرجة أقل مؤسسا تأسيسا عقليا. فلا شيء أكثر ثباتا من النظام الثقافي بالنسبة للمشاركين فيه. فأصحاب الثقافة يحيون داخل الثقافة كما يحيون في الهواء الذي يتنفسونه، ولابد من أزمة ضخمة (ومن النقد الذي يصاحبها) لكي يستشعروا أنهم ملزمون بتحويل العقيدة doxa إلى أصولية Ortho doxie أو إلى يقين قطعي dogme، وبتبرير المقدس والطرائق المكرسة لتنميته. وينجم عن ذلك أنه ليس من السهل أن نعثر على تعبير نسقي عن العقيدة الثقافية التي تواصل الظهور مع ذلك دون انقطاع هنا أو هناك.

وهكذا على سبيل المثال حينما يمتدح رينيه ويليك René Wellek و أوستن وارن Austin Warren في كتابهما الكلاسيكي جدا «نظرية الأدب» التفسير الشائع جدا بواسطة «شخصية الكاتب وحياته»(٢٠)، فهذا هو الايمان بالعبقرية الخلاقة التي يقران بها على نحو ضمني باعتبارها بديهية، ومعهما بلاشك أغلبية القراء، عاكفين بذلك وفقا لألفاظهما على «إحدى المناهج الأكثر قدما والأكثر رسوخا في التاريخ الأدبي» تلك التي تتألف من البحث في المؤلف مأخوذا في الحالة المعزولة (فالوحدانية والتفرد يشكلان صفات «المبدع») عن المبدأ التفسيري للعمل. وبالمثل فحينما استغرق سارتر في مشروع إعادة الإحاطة بالتوسطات التي من خلالها شكلت التحديدات الاجتماعية الفردية الخاصة بفلوبير، ألزم نفسه أن يعزو إلى العوامل وحدها القابلة لأن تُفهم ابتداء من وجهة النظر المتبناة على هذا النحو، / أي إلى الطبقة الاجتماعية للمنشأ منكسرة من خلال بنية عائلية، آثار عوامل نوعية تضغط على كل كاتب بسبب انضوائه في مجال فني يشغل موقعا مسودا (خاضعا للسيطرة) في مجال السلطة، وكذلك آثار عوامل نوعية تؤثر في مجموع الكتاب الذين يشغلون المواقع نفسها التي يشغلها في المجال الفني.

∴ ∴ ∴

إن التحليل الإحصائي الذي يتسلح به أحيانا التحليل الخارجي، والذي يراه المدافعون عن الرؤية «الشخصانية» للإبداع. عموما باعتباره تجليا بامتياز «لنزعة سوسيولوجية اختزالية»، لا يتفادى إطلاقا الرؤية السائدة: ويرجع ذلك إلى أن هذا التحليل يميل إلى اختزال كل مؤلف إلى مجموع الصفات التي يمكن الإحاطة بها على مستوى الفرد مأخوذا في وضعه المعزول، فأمامه كل الفرص - إلا مع وجود يقظة خاصة - لأن يتجاهل أو يلغي الصفات البنيوية المرتبطة بالموضع المحتل داخل مجال ما مثل الدونية البنيوية لكتاب

(20) R.Wellek et A. Warren, Theory of Literature, New York, Harcourt, Brace, 2ème éd. 1956. P.75.
ر. ويليك و ا. أوستن . نظرية الأدب.

الفودفيل أو رسامى الصور التوضيحية التى لا تتجلى عموما إلا من خلال السمات المميزة النوعية مثل الانتماء إلى جماعات معينة أو إلى مؤسسات ومجلات وحركات وأنوا ع فنية.. الخ يتجاهلها التدوين التاريخى التقليدى أو يقبلها كأمور بديهية دون إدخالها فى نموذج تفسيرى. وينضاف إلى ذلك حقيقة أن معظم المحللين يطبقون على مجموعات سابقة على التشكل. كما هى حال معظم الكتابات التى يعمل عليها المفسرون البنيويون - مبادىء تصنيف هى نفسها سابقة على التشكل فهم يقتصدون غالبا عند تحليل عملية تكوين قوائم الكتاب الجديرين بالدراسة، فهى فى حقيقتها جداول لحائزى الجوائز، يعملون عليها، أى عند تحليل تاريخ عملية تكريس الكتّاب وإقامة تراتب بينهم مما يؤدى إلى تحديد نطاق عدد المؤلفين المعترف بهم. وهم يعفون أنفسهم أيضا من إعادة بناء تكوين أنساق التصنيف، وأسماء المجموعات. وبسبب غياب الانطلاق نحو مثل هذا النقد التاريخى لأدوات التحليل التاريخى يحدث التعرض لخطر البت - حتى دون وعى بذلك - فيما لا يزال مطروحا للنقاش، ورهن النزا ع فى الواقع نفسه مثل تعريف وتحديد نطاق جماعة الكتاب أى هؤلاء وهؤلاء وحدهم الذين لهم الحق بين «الكتاب» فى أن يقولوا عن أنفسهم أنهم كتاب.

المشروع الأصلى السارترى خرافة تأسيسية

ولكن سارتر سلط الضوء بنظريته عن «المشروع الأصلى» على افتراضات مسبقة أساسية فى التحليل الأدبى بكل أشكاله، وهو المنقوش فى تعبيرات اللغة العادية، وخاصة كلمات «من قبل» «منذ ذلك الوقت» «منذ صباه المبكر» العزيزة على كتاب السير الشخصية[٢١].

ومن المعتقد أن أى حياة هى كل متكامل، مجموع متسق موجّه وأنه لا يمكن فهمها إلا بوصفها التعبير المتكامل عن مقصد ذاتى وموضوعى يتبدى فى كل التجارب وخاصة أكثرها قد ما. وبالاستفادة من الوهم الراجع إلى الوراء الذى يعمل على تكوين الأحداث النهائية كغايات لتجارب أو تصرفات ابتدائية، ومن إيديولوجية الموهبة أو القدر السابق التى يبدو أنها تعرض نفسها على الأخص فى حالة الشخصيات الاستثنائية التى يُنسب إليها بطيبة خاطر بصيرة تكهنية، يتم الإقرار على نحو مضمر بأن الحياة إذ تُنظم بوصفها قصة أو تاريخا تجرى ابتداء من أصل أو منشأ يُفهم باعتباره نقطة انطلاق وباعتباره علّة أولى

---

(٢١) فى اللغة العادية تكون الحياة مجموع أحداث وجود فردى دونما انفصال منظورا إليه بوصفه تاريخا، ورواية ذلك التاريخ: وهى تصف الحياة باعتبارها طريقا، ميدانا بملتقى طرقه وشبكاته أو باعتبارها مسيرة أو مسارا يقطعه المرء وينبغى قطعه، شوطا فى سباق، أو سبيلا، أو رحلة أو مسافة أو انتقالا خطيا وحيد الاتجاه يتضمن بداية (بداية فى الحياة) ومراحل وغاية بالمعنى المزدوج (غرض ونهاية) وهدفا (شق طريقه معناه نجح فى الحياة، نهاية القصة.

فى آن، معا أو بالأحرى باعتباره مبدأ مولّدا، وتجرى حتى نهاية ما تكون أيضا هدفا(٢٢). وتلك الفلسفة المضمرة هى التى دفعها سارتر إلى حالة التصريح بأن وضع الوعى الصريح بالتحديدات المتضمنة فى موقع اجتماعى مبدأ لكل الوجود مع «المشروع الأصلى».

∴ ∴ ∴

كتب سارتر فيما يتعلق باللحظة الحرجة من حياة فلوبير وهى السنوات مابين ١٨٣٧ – ١٨٤٠ التى حللها تحليلا مطولا بوصفها بداية أولى مفعمة بكل التطور اللاحق، أو نوعا من الكوجيتو السوسيولوجى (أنا أفكر على نحو بورجوازى إذن أنا بورجوازى»)، : «ابتداء من ١٨٣٧ وفى الأربعينات قام جوستاف بتجربة كبرى من أجل توجيه حياته ومعنى أعماله: لقد شعر بالبورجوازية (كابدها) داخله وخارجه باعتبارها طبقته الأصلية [...]. وينبغى علينا الآن أن نتعقب من جديد حركة هذا الاكتشاف الحافل بالعواقب»(٢٣). ان مسار البحث نفسه فى حركته المزدوجة يعبر عن فلسفة السيرة الشخصية هذه التى ترى الحياة تعاقبا ظاهريا من الأحداث فى نهاية الأمر، بما أنها بأكملها محتواه بالقوة (كامنة) فى الأزمة التى كانت نقطة انطلاقها: «ينبغى علينا لتوضيح الأمور أن نقطع مرة ثانية من جديد تلك الحياة من المراهقة إلى الموت. وسنعود بعد ذلك إلى سنوات الأزمة – ١٨٣٨ – ١٨٤٤ – التى تحتوى بالقوة على كل خطوط القوة فى هذا المصير(٢٤)».

∴ ∴ ∴

عند تحليل سارتر للفلسفة الماهوية essentialiste (القائلة بأن ماهيات الأشياء العميقة الأبدية هى التى تحدد وجود صفاتها الظاهرية المتجلية فى الزمان) والتى بدا له أن فلسفة لاينبتس Leibniz تحقق شكلها النموذجى، لاحظ فى كتابه «الوجود والعدم» أنها تلغى تماما نظام (ترتيب) التسلسل الزمنى برده إلى النظام المنطقى. وهناك مفارقة ماثلة فى أن فلسفة سارتر عن السيرة الشخصية تحدث نتيجة من النمط ذاته الذى ينتقده، ولكن انطلاقا من بداية مطلقة تنحصر فى هذه الحالة داخل «الاكتشاف المتحقق بواسطة فعل استهلالى (تأسيس أصلى) للوعى»: «بين هذه التصورات المختلفة لا يوجد ترتيب (نظام) للتعاقب

---

(٢٢) وهناك مثال التقينا به حديثا لهذه الفلسفة فى السيرة الشخصية: «لقد حاولت [..] أن أقدم حياته (جزءا منها كبداية) باعتبارها **كلا قابلا للتعقل**. باعتبارها مجموعا متناسقا يمكن أن نميز فيه وحدة ما، أو باعتبارها تطور روح مسيطرة (Daimon) مثل التى وصفها جوته فى قصيدة يفضلها فتجنشتين»

B. Mc Guiness, Wittgenstein, Les Années de jeunesse, 1889 - 1921) t.I Trad Fr. de Y.Tenenbaum. Paris, Ed du Seuil 1991. P11. ماك جينيس. فتجنشتين سنوات الشباب

(23) J.P. Sartre, " La Conscience de Classe chez Flaubert., Les Temps modernes, No 240-1966. P. 1921.
سارتر الوعى الطبقى عند فلوبير مجلة الأزمنة الحديثة.

(24) Ibid., P. 195
نفس المصدر ص ١٩٣٥

الزمنى: فمنذ ظهورها لديه دخل مفهوم البورجوازى فى عملية تفكك دائم، كما كانت تحولات البورجوازى الفلوبيرى وأطواره معطاه فى آن معا: وكانت الظروف تعمل على بروز هذا التحول أو ذاك من بين التحولات والأطوار، ولكن ذلك يستمر لحظة فحسب وعلى الأساس المعتم لعدم تمايز متناقض. فعند السابعة عشرة أو عند الخمسين كان ضد الإنسانية بأسرها[..]، وكان عند الرابعة والعشرين كما كان عند الخامسة والأربعين يأخذ على البورجوازى أنه لا يتشكل داخل طبقة ذات امتيازات(٢٥).

وينبغى أن نقرأ فى «الوجود والعدم» الصفحات التى خصصها سارتر «لسيكولوجية فلوبير» حيث بذل قصارى جهده ضد فرويد وماركس مجتمعين لكى يخلِّص «شخص» المبدع من كل نوع من أنواع «الرد» والاختزال إلى العام أو الجنس (بالمعنى المنطقى) أو الطبقة، ولكى يؤكد تجاوز الأنا (أو الذات) فى مواجهة كل عدوان من جانب الفكر التكوينى (التوليدى – النشوئى) المتجسد وفقا للعصور بواسطة علم النفس أو علم الاجتماع، وفى مواجهة «ماكان يسميه أوجيست كونت بالمادية وتعنى عنده تفسير الأعلى بالأدنى»(٢٦). وفى نهاية هذا «البرهان» المطول والذى أثبت فيه على وجه الخصوص أن كل الوسائل صالحة عنده لانقاذ معتقداته النهائية، يدخل سارتر هذا النوع من المسخ المفهومى أى التصور الذى يهدم نفسه بنفسه عن «المشروع الأصلى» وهو الفعل الحر الواعى للخلق الذاتى والذى بواسطته يحدد الخالق لنفسه مشروع حياته. وبهذه الخرافة المؤسِّسة للإيمان بخالق بشرى لم يخلقه أحد (وهى مماثلة فى وضعها بالنسبة إلى مفهوم التطبع لوضع سفر التكوين بالنسبة إلى نظرية التطور)، يسجل سارتر فى منشأ كل وجود إنسانى نوعا من الفعل الحر الواعى للتقرير الذاتى للمصير، نوعا من المشروع الأصلى بلا أصل، يتضمن كل الأفعال اللاحقة فى الاختيار الافتتاحى (التدشينى) لحرية خالصة، وينتزع هذه الأفعال – على نحو نهائى بواسطة هذا الإنكار المتعالى – من قبضة العلم.

وهذه الأسطورة عن الأصل التى تستهدف تحدى كل تفسير بواسطة الأصل، لها ميزة تقديم شكل صريح، ومظهر تبرير نسقى للإيمان بعدم قابلية الوعى للرد أو الاختزال إلى أى من التحديدات الخارجية بأجمعها، وأساس للمقاومة التى تستثيرها العلوم الاجتماعية، ورغبتها فى «الطابع الموضوعى «والاختزالى» ولكن الخطر حتمى النزعة الذى تجعله تلك العلوم ضاغطا دوما لم يبلغ تلك الدرجة من خطورة التهديد إلا حينما وصلت العلوم بغطرستها العلمية إلى حد اتخاذ المثقفين أنفسهم موضوعا لدراستها.

---

(٢٥) نفس المصدر ص ١٩٤٥ - ١٩٥٠

(25) Ibid, P 1945 - 1950

(26) J.P. Sartre, L'Être et le Néant, Paris, Gallimard, 1943, P. 643 652. et spécialement P. 648.

سارتر الوجود والعدم ص ٦٤٣ – ٦٥٢ وخاصة ص ٦٤٨.

وإذا كان تأكيد عدم قابلية الوعى للاختزال هو أحد الأبعاد الأشد ثباتا لفلسفة مدرسى الفلسفة فإن ذلك يرجع بلا جدال إلى أنه يشكل طريقة لتعيين الحدود – وللدفاع عنها – بين ما ينتمى إلى الفلسفة انتماء أصيلا وما يمكن أن تتركه لعلوم الطبيعة والمجتمع. ومن ثم وجدنا كارو Caro فى الدرس الافتتاحى الذى قدمه فى السوربون عام ١٨٦٤ يقبل أن يتنازل للعلوم الوضعية عن الظواهر الخارجية شريطة الموافقة معه مقابل ذلك على أن ظواهر الوعى تتعلق بنسق أعلى من الوقائع ومن العلل التى لا تخرج عن السيطرة الفعلية للحتمية العلمية فحسب بل عن كل سيطرة ممكنة لها أيضا[٢٧]». إنه نص نورانى، يظهر لنا أنه ما من شىء جديد تحت شمس الفلسفة وأن مدافعينا الجدد عن الحرية والفرد والذات فى قتالهم مع المادية والحتمية يهدفو–ن دون أن يعرفوا ذلك دائما – إلى الدفاع عن تراتب ما، وأن الاختلاف فى الطبيعة أو الجوهر الذى يفصل الفلاسفة عن كل المفكرين الذين يشخصون غالبا بأنهم «علمويون» أو «وضعيون» لم يكتفوا بالمجاهرة برد الأعلى إلى الأدنى. وباتخاذ التخصص الأعلى موضوعا لهم، بل دفعوا الصفاقة لدى علم الاجتماع والفلسفة إلى حد أن اتخذوا من التخصص الأسمى موضوعا بواسطة قلب لا يمكن احتماله للنظام الثقافى الراسخ.

∴ ∴ ∴

بعد أن أعلن نيتشه عن موت ما أسماه الله، أخذ الخالق الذى لم يخلقه أحد (الفنان المبدع) مكانه. فهذا الذى أعلم عن هذا الموت انتحل لنفسه كل صفات الله[٢٨].

وإذا كان صحيحا – كما رأى سارتر نفسه بوضوح – أن الروائى الحديث من أمثال جويس وفوكنر أو فرجينيا ولف قد هجر وجهة نظر الراوى كلى المعرفه كأنه إله، فإن رجل الفكر لم يوطن النفس بسهولة مماثلة على مغادرة هذا الموقع الأسمى. وبإعادة المعالجة فى سجل مختلف للرفض الهوسرلى لكل تكوين أو توليد للذات المطلقة المنطقية داخل ذوات حادثة (موجودة بعد عدم) Contingents تاريخية، نجده يخضع «المبدعين» فى شخص فلوبير لاستجواب زائف الراديكالية (الجذرية) خاص بتعيين حدود كل إسباغ للموضوعية.

---

(27) Cf. C. Becker, "L'offensive naturaliste" in C.Duchet (éd) Histoire littéraire de la France, t.V, 1848-1917 - Paris, Éditions Sociales, 1977, P.252

بيكر هجوم المذهب الطبيعى فى مجموعة تاريخ أدبى لفرنسا.

(٢٨) لم يحظ الكتاب الصغير لسارتر فى شبابه عن ديكارت بقراءة متأنية، وهو الكتاب الذى يقترح فيه سارتر تفسيرا جديدا أو على الأصح تثويرا للنظرية الديكارتية فى الحرية، ومدار الأمر ليس أكثر أو أقل من إرجاع الحرية الجذرية فى خلق الحقائق والقيم الأبدية التى خص بها ديكارت الله إلى الإنسان.

(J.P. Sartre, Descartes, Genève, Traits, Paris, Trois Collines, 1946, P.9 - 52.

(ج. ب سارتر، ديكارت، ص ٩ – ٥٢)

وبدلا من إضفاء الموضوعية على فلوبير (اتخاذه موضوعا خارجيا عن طريق اضفاء الموضوعية على العالم الاجتماعى الذى يعبر عن نفسه من خلاله، والذى رسم فلوبير نفسه لذلك الإضفاء مخططا موضوعيا (فى «التربية العاطفية» خاصة) اكتفى سارتر بأن أسقط على فلوبير، فى حالة لم تتلق تحليلا، تمثلا مستوعبا «شاملا» لألوان القلق المرتبطة نوعيا بموقع الكاتب، متمشيا بذلك مع هذا الشكل من النرجسية عن طريق الوكالة الذى يُعتقد عادة أنه الشكل الأسمى «للاستيعاب» (للشمول).

وكيف أفلت منه أن فلوبير الذى يصفه باعتباره أصغر الأبناء، وأبله العائلة هو أيضا باعتباره كاتبا أبله العائلة البورجوازية؟ إن ما يعوق سارتر عن الفهم هو – على نحو ينطوى على مفارقة – ذلك الذى يشترك فيه مع ما يتظاهر بفهمه، ذلك الذى لم يحط به التفكير المغروس فى موقعه ككاتب والذى يتسرب منه بطريقه ما فى تحليل ذاتى يمارس وظيفة الشكل الأسمى من «الإنكار». وبعبارة أخرى إن العقبة التى تمنعه من رؤية ومعرفة العوامل الفعالة الحقيقية فى تحليله لفلوبير هى الموقع المتناقض للكاتب فى العالم الاجتماعى، وبدقة أكثر فى مجال السلطة، وداخل المجال الثقافى باعتباره عالم إيمان تتولد فيه بطريقة تصاعدية صنمية «الخالق» أو «المبدع» – وهذا على وجه الدقة هو كل **ما يربطه** بهذا الموقع للكاتب وما يشترك فيه مع فلوبير، ومع كل الكتاب الكبار والصغار فى الماضى والحاضر وكذلك مع معظم القراء الذين هم مهيأون لمنحه ما يمنحه لنفسه، وما يمنحه لهم فى المرة نفسها فى الظاهر على الأقل.

إن وهم كلية القدرة لفكر جدير بأن يكون الأساس الوحيد لنفسه يشترك بلا شك مع نفس الاستعداد للطموح إلى سيطرة بلا شريك على المجال الثقافى. وإن تحقيق الرغبة فى كلية القدرة وفى الوجود فى كل مكان وهى التى تقدم تعريفا للمثقف الشامل القادر على الانتصار فى كل الأنواع الفكرية وفى هذا النوع الأسمى الذى هو النقد الفلسفى للأنواع الأخرى، لا يمكن إلا أن يشجع تفتح وازدهار كبرياء hubris (الكلمة اليونانية تعنى كبرياء البطل فى المأساة التى تدفعه إلى تحدى الأقدار) **المفكر المطلق**، دون حدود أخرى إلا تلك التى تفرضها حريته بكل حرية على نفسها، ومن ثم يصبح مهيأ لانتاج تعبير مثالى عن اسطورة الحمل بلا دنس(٢٩).

ولا يستطيع المفكر المطلق الذى يقع ضحية لانتصاره أن يوطن نفسه على البحث فى نسبيه مصير متعلق بالنوع وبدرجة أقل فى العوامل النوعية القادرة على تفسير الخصائص

---

(٢٩) يوجد فى ملحق هذا الكتاب، تحليل لموقع مسار جان بول سارتر يقدم عناصر لفهم وقائع واسباب استعداده لتقديم تعبير مثالى عن الدفاع عن اسطورة الخالق الذى لم يخلقه أحد (التى تلقت عديدا من الصياغات طوال تاريخ الفلسفة).

المتفردة لتجربته عن هذا القدر المشترك. عن المبدأ الحقيقى لمارسته وخاصة للكثافة شديدة التميز التى يحيا بها الأوهام المشتركة وينطق بها والتى يدفعه إليها حلمه المتسم بالهيمنة.

إن سارتر هو واحد من هؤلاء الذين وفقاً لصيغة مارتن لوثر «يرتكبون الخطيئة ببسالة» ويمكن أن يُشكر له تسليط الضوء بإعطاء صياغة صريحة للافتراض المسبق (المضمر) الخاص بالعقيدة الأدبية الذى يدعم منهجيات متباعدة فى الدراسات الجامعية وحيدة الموضوع على طريقة لانسون Lanson (جوستاف لانسون أستاذ الأدب الفرنسى ١٨٥٧ – ١٩٣٤ صاحب منهج تاريخى مقارن) أى يدرس الانسان والعمل الأدبى، أو تحليلات النصوص المطبقة على شذرة واحدة من عمل مفرد (قصيدة القطط لبودلير فى حالة باكوبسون وليفى ستراوس حيث قدما تحليلا بنيويا) أو أعمال مؤلف واحد أو حتى مشروعات التاريخ الاجتماعى للفن أو الأدب التى تحكم على نفسها باستهدافها تبرير عمل ما انطلاقا من متغيرات سيكولوجية واجتماعية متعلقة بمؤلف مفرد، بأن تغفل ما هو جوهرى. وكما يوضح جيدا مثال السيرة الشخصية منظورا إليها باعتبارها تكاملا استرجاعيا لكل التاريخ الشخصى «للمبدع» فى مشروع جمالى خالص، فإن الجهد الضرورى لإزالة العقبات أمام البناء المطابق المحكم للموضوع أى إعادة بناء تكوين أو ميلاد مقولات الأدراك اللاواعية التى من خلالها استغرق فى التجربة الأولى ليس إلا عين الجهد الذى لا غنى عنه لإعادة بناء تكوين مجال الانتاج الذى يتحقق فيه هذا التمثل. ومن الواضح فى الحقيقة أن الاهتمام بشخص الكاتب والفنان يزداد بالتوازى مع اكتساب مجال الانتاج الاستقلال الذاتى ومع الارتفاع المقترن به لوضع المنتجين.

فالتمثل الكاريزمى للكاتب بوصفة «مبدعا» يؤدى إلى أن نضع بين قوسين كل ما يوجد مغروسا فى موقع المؤلف داخل مجال الانتاج وفى المسار الاجتماعى الذى يقوده إليه: فمن ناحية هناك تكوين وبنية الحيز الاجتماعى، النوعى تماما، الذى يلجه «المبدع»، ويتشكل فيه بوصفه مبدعا، كما يتشكل فيه مشروعه الإبداعى نفسه، ومن ناحية أخرى هناك تكوين الاستعدادات التى هى فى آن معا تتعلق بالجنس والنوع (من الناحية المنطقية) وعامة وفردية التى أدخلها إلى هذا الموقع. إن إخضاع المؤلف والعمل المدروس دون تساهل لإضفاء الموضوعية (ومعهما دفعة واحدة إخضاع مؤلف الطابع الموضوعى)، والتخلى عن كل بقايا النرجسية التى تربط بين المحلل (بالكسر) والذى يتناوله التحليل، مما يحد من مدى التحليل هى الشروط التى على أساسها يمكن تأسيس علم يدرس الأعمال الثقافية ومؤلفيها.

وجهة نظر تيرسيت Thersite والقطيعة الزائفة

ولكن العالم الثقافى ينتج أيضا صورا أقل افتتانا بنفسه وبمهمته. ويمكن أن يتعرض

المرء لاغراء أن يعطى الكلمة لكل المواطنين العاديين فى جمهورية الآداب، إلى المغمورين وإلى الذين بلا مكانة، على طريقة تيرسيت (ينطق فى الأصل «ثير سايتيز») الجندى البسيط الشرس المشاكس فى الالياذة كما صوره شكسبير - لكى ينددوا برذائل العظماء المستترة، وكأن ذلك لموازنة ما فى الصورة غير الواقعية، شديدة السمو التى يسقط فيها المثقف الكلى أو الشامل وهم وواقع سموه وسيادته.

وعلى هذا النحو دون شك مضى صحفى مهتم «بالموضوعية» فى أحد هذه التحقيقات عن المثقفين التى تتجه كما يحدث كثيرا هذه الأيام إلى إثبات «نهاية المثقفين». وحينما وضع شرفه المهنى رهنا باستجواب الذين يقعون فى الصفوف الأمامية والخلفية بطريقة لا تعرف التمييز بينهم، بين هؤلاء الذين كان ينبغى على نحو مطلق استجوابهم وهؤلاء الذين كانوا يريدون على نحو مطلق أن يتواجدوا فى الاستجواب، فقد أحدث بالتأكيد حتى دون أن يكون فى حاجة إلى أن يريد ذلك تسوية تلغى الاختلافات وتتلاءم تماما مع مصالح وضعه التى تميل إلى النزعة النسبية وليس هناك إطلاقا مثقف كبير فى اعتبار الصغار وربما على الاخص فى اعتبار كل الذين يصيرون مسوقين وهم يشغلون موقعا خاضعا للسيطرة فى العالم، إلى أن يزاولوا فيه سلطة من مرتبة أخرى: فمقابل جزء من سلطتهم على المنتجين العاكفين على فن مواصلة وإذكاء المنافسة التى تواجههم، ولكونهم فى وضع يمكنهم من الاقتراب منهم ومراقبتهم كحق وواجب أحيانا للحكم عليهم (وعلى الأخص فى اللجان والمجالس المعدة لهذه الغاية) فسيكونون فى مرصد ملائم لاكتشاف التناقضات ونقاط الضعف أو الخسة التى تبقى مجهولة لدى التبجيل من مسافة أبعد.

ومعنى ذلك أن المناطق المسودة (الخاضعة للسيطرة) فى مجال الإنتاج الثقافى تظل مأهولة دوما بنوع حقير من النزعة المعادية للثقافة. وينفجر ذلك العنف الذى كان قد احتواؤه، فى وضح النهار على رؤوس الأشهاد بمناسبة الأزمات الكبرى للمجال (مثل ثورة ١٨٤٨ التى استحضرها فلوبير بكل دقة) أو ابتداء من نشوء أنظمة عازمة على ترويض الفكر الحر (وتشكل النازية والستالينية حدا لها)؛ ولكن يحدث أيضا أن يظهر فى المقالات الهجائية الرائجة حيث يسلح الاستياء من المطامح المخفقه والأوهام الضائعة، أو الملل من الادعاءات الوصولية، النزعة السوسيولوجية المغرقة بوحشية فى الطابع الاختزالى من أجل تدمير أو الانتقاص من - الانتصارات الأكثر بعدا عن الاحتمال للفكر الحر.

ولكن الطوابع الموضوعية للعبة الثقافية التى تلهم هذه الأهواء الثقافية تبقى بالضرورة جزئية، وعمياء إزاء ذاتها: فالنقمة على الحب المخفق تدفع الى قلب الرؤية السائدة، بفرض صبغة شيطانية على ما كان محلا للتأليه. ولأن الذين ينتجونها ليسوا أهلا لفهم اللعبه بوصفها لعبه، ولأن الموقع الذى يشغلونه، و«تكشفات الفضح» والإدانة فيها جميعا «نقطة

عمياء» ليست إلا نقطة (وجهة) النظر التى يجرى التناول إنطلاقا منها، وبما أنها لا تستطيع أن تكشف شيئا عن أسباب وعن مبررات وجود التصرفات المستهدفه، التى لا تظهر إلا للرؤية الشاملة للعبة، فلن تزيد عن الكشف عن مبررات وجودها هى الخاصة.

وفى الحقيقة إن من الممكن توضيح أن الفئات المختلفة لأنواع نقد العالم الثقافى التى تتولد داخل هذا الكون المصغر تدع نفسها بسهولة تتعلق بالفئات الكبرى للمواقع والمسارات داخل هذا العالم: فالنقد المتعالى المتخلص من الافتتان لدى النزعة المعادية للثقافة فى المجتمع الصالح (ونموذجه هو بلا جدال كتاب «أفيون المثقفين» لريمون آرون ضد الماركسية وافتتان المثقفين بها) يضع نفسه فى معارضة الجدال الشرس من جانب النزعة الشعبوية المعاديه للثقافة فى صيغها المتنوعة، مثل المسافة الارستقراطية للمثقفين المحافظين المنحدرين من البورجوازية الكبيرة والمعترف بهم منها، والمزودين أيضا بشكل من التكريس الداخلى يقابل هامشية «المثقفين الشبيهين بالبروليتاريا» المنحدرين من البورجوازية الصغيرة(٣٠).

وإن إضفاء الطابع الموضوعى جزئيا على الجدال أو على المقالة الهجائية هو عقبة رهيبة بقدر مماثل للطف النرجسى فى النقد الإسقاطى. فهؤلاء الذين ينتجون أدوات القتال هذه مموهة فى شكل أدوات للتحليل ينسون أنه ينبغى تطبيقها أولا على ذلك الجزء منهم أنفسهم الذى يشارك فى الفئة التى تجسدت موضوعيا. ويفترض ذلك أنهم مؤهلون لأن يحددوا موقعهم وموقع خصومهم فى فضاء اللعبة، حيث تتولد رهاناتهم، ولأن يكتشفوا من ثم نقطة النظر التى هى أساس نظرهم وأخطائهم الفاحشة، نفاذ بصيرتهم وعماهم. إن الخطأ (أو الغلط) هو عدم، (خلو أو انتفاء) Privation). ولتملك **أداة للانقطاع حقيقية**: انقطاع عن كل التجسيدات الموضوعية الجزئية، أو بالأحرى، أداة للتجسيد الموضوعى لكل التجسيدات الموضوعية التلقائية، تنقطع عن كل النقاط العمياء التى تتضمنها هذه التجسيدات، والمصالح التى تشتبك معها دون استثناء «لمعرفة من النوع الأول»، يسلم الباحث نفسه لها طوال استغراقه فى المجال بوصفه ذاتا إمبريقية، وينبغى بناء هذا المحل للتعايش (بوصفه كذلك) بين كل النقاط التى يتحدد انطلاقا منها قدر مماثل من نقاط (وجهات) النظر المختلفة والمتنافسة، والتى ليست سوى المجال (الفنى أو الأدبى أو الفلسفى.. الخ)

---

(٣٠) يوجد فى ملحق الفصل الثانى تحليل للاستعدادات الاخلاقية والسياسية للفئتين الكبيرتين من الخطاب المحافظ المتعلقين بمواقع ومسارات الذين ينتجونهما .

حيز نقاط (وجهات) النظر

معنى ذلك أنه ليس من المستطاع الأمل فى الخروج من حلقة الطوابع النسبية، التى يضفى كل منها طابعا نسبيا على الآخر تبادليا، على غرار الانعكاسات التى تعكس نفسها إلى مالا نهاية، إلا بشرط أن نضع موضع التطبيق مبدأ الانعكاسية، وأن نحاول أن نبنى على نحو منهجى حيز وجهات النظر الممكنة إلى الواقعة الأدبية (أو الفنية) الذى يتحدد بالنسبة إليه منهج التحليل المزمع تقديمه(٣١).

ولا يستهدف تاريخ النقد الذى أريد تقديم مخطط أولى له هنا إلا محاولة أن أدفع إلى مستوى الوعى عند الذين يكتبون هذا النقد وعند قرائه مبادىء الرؤية والتصنيف التى هى أساس المشاكل التى يطرحونها على أنفسهم، والحلول التى يقدمونها لها، وهو يعمل على أن يكتشف على الفور أن المواقف المتخذة من الفن والأدب هى مثل المواقع التى تولد فيها هذه المواقف تنظم نفسها بواسطة أزواج «ثنائيات» من التضادات، موروثة فى الأغلب من ماض من الجدال، ويُنظر إليها باعتبارها نقائض antinomie (تناقضات فى المبادىء العقلية وفى القوانين عند تطبيقها) لا يمكن تجاوزها، وبدائل مطلقة يستبعد كل منها الآخر، بلغة الكل أو لا شىء، تشكل بنية الفكر كما تسجنه أيضا فى سلسلة من مآزق الاختيار الزائفة. وأول تقسيم تصنيفى هو الذى يقيم تعارضا بين القراءات الداخلية (بمعناها عند دى سوسير وهو يتكلم عن «اللغويات الداخلية»، باعتبارها نسقا مكتفيا بذاته) أى (الشكلية التى تدرس الشكل) أو الشكلانية (المنتمية إلى المذهب الشكلى). والقراءات الخارجية التى ترجع إلى مبادىء شارحة وتفسيرية خارجية بالنسبة إلى العمل نفسه مثل العوامل الاقتصادية والاجتماعية.

∴ ∴ ∴

وأنا أرجو التسامح مع هذا الاستحضار لعالم المواقف المتخذة فى شأن الأدب، ومع حرصى على التشبث بما يبدو لى جوهريا، أى بالمبادىء التأسيسية المصرح بها المضمرة، فأنا لن أبسط أمام الأنظار كل ترسانه المراجع والاستشهادات التى كانت ستعطى لتدليلى قوته الكاملة فأنا على الأخص قد اختصرت إلى مايبدو لى الجوهر الحقيقى تلك النظريات

---

(٣١) للوصول حتى نهاية المنهج الذى يفترض بديهيا وجود علاقة قابلة للتعقل بين اتخاذ المواقف والمواقع داخل المجال ينبغى توحيد المعلومات السوسيولوجية اللازمة لفهم كيف يتوزع المحللون المختلفون بين المداخل (المقاربات) المختلفة فى حالة متعينة من مجال متعين، ولماذا من بين المناهج المختلفة الممكنة يستحوذون على هذا المنهج بدلا من ذاك. وسيجد القارىء بعض عناصر تحديد العلاقات هذا فى التحليل الذى قدمته للمساجلة بين رولان بارت (المنهج البنيوى، الجديد) وريمون بيكار Picard (المنهج التقليدى). ب.بورديو نوع الانسان الاكاديمى Homo academicus وخاصة فى تعقيب الطبعة الثانية ١٩٩٢).

التى تشبه نظريات علم العلامات Sémiologie، والتى لا ترتكب أى أثم بالإفراط فى الاتساق والمنطق، بحيث من المستطاع دائما أن نجد فيها إذا بحثنا جيدا شيئا ما يمكن أن يستخدم فى معارضتى. وبالإضافة إلى ذلك فإن منهج تحليل الأعمال الذى أقترحه يتم بناؤه فيما يتعلق بالمجال الأدبى والمجال الفنى فى آن معا (وكذلك بالمجالات القانونية والعلمية) بحيث يجب على «لو حتى» عن المنهجيات الممكنة لكى تصير كاملة حقا أن تشتمل على التقاليد السارية فى دراسة التصوير، أى إروين بانوفسكى وفريدريك انتال Antal أو إرنست جومبريتش Gombrich (مؤرخ الفن البريطانى من أصل نمساوى الذى يهتم بالجوانب التقنية فى الابداع ودور سيكولوجية الادراك الحس فى التلقى) وروهان ياكوبسون ولوسيان جولدمان (بنيوية توليدية) وليو سبيتزر Spitzer (تأويل قائم على تحقيق) فى دراسة الأدب.

∴ ∴ ∴

والتقليد الأول فى شكله الأكثر انتشارا ليس إلا العقيدة Doxa الأدبية التى سبق الاستشهاد بها، فهى تضرب بجذورها فى المنصب المهنى والسجية المهنية للمعلق المحترف على النصوص (أدبية أو فلسفية، وقد تكون فى أوقات أخرى دينية). وهناك تصنيف معين ينتمى إلى العصر الوسيط يضع تقابلا بين القارىء lector وبين منتج النصوص auctor. إن «فلسفة» القراءة الكامنة فى ممارسة «القارىء» لأنها تجد تشجيعا من السلطة وأنواع روتين المؤسسة التعليمية التى قد تكيفت معها تماما، ليست فى حاجة إلى أن تشكل نفسها فى سلسة كتابات مذهبية، باستثناء بعض الاستثناءات النادرة (مثل مدرسة «النقد الجديد» فى التقليد الأمريكى أو مدرسة التأويل l'herméneutique فى التقليد الألمانى (ابتداء من هايدجر وجادامر التى تختلف عن النقد الجديد فى احتفائها بالتاريخ اللغوى والمعرفى وبالقارىء) تبقى غالبا فى الحالة المضمرة وتستديم نفسها بعيدا عن الأنظار، تحت الأرض خارج (أو عبر) التجديدات الظاهرة للطقوس الأكاديمية على غرار القراءات «البنيوية» أو «التفكيكية» للنصوص باعتبارها مكتفية بذاتها تماما[٣٢]. ولكنها تستطيع كذلك أن تعتمد على

---

(٣٢) نجد دفاعا عن مدرسة النقد الجديد ضد أنواع النقد الذى تعرضت له (وخاصة نزعتها الجمالية الخفية المقصورة على الخاصة وارستقراطيتها وتجاهلها للتاريخ وادعاءاتها العلمية) فى دراسة رينية ويليك المعنونة «النقد الجديد ماله وما عليه» الصادرة فى مجلة البحث النقدى Critical Inquiry المجلد ٤ العدد ٤ ١٩٧٨ ص ٦١١ – ٤٢٦. وينبغى أيضا قراءة الدفاع المستميت الذى يوجهه المنظِّر العريق للأدب ضد الذين وفقا له يعلنون عن «نهاية الفن» وموت الأدب» أو الثقافة، وهم خليط متنافر من الماركسيين وعلماء العلامة (رولان بارت فى قوله «إن الأدب بحكم تكوينه رجعى» والتفكيكيين.. الخ وهو يقدم فى مقالة «الهجوم على الأدب» فكرة صحيحة عن «الفزع العظيم» الذى يستطيع الارهاب اللفظى («اللغة فاشستيه.. الخ) للثورات المحافظة فى السبعينات من هذا القرن أن تثيره فى العالم المصون المتمنع بالامتيازات لمجلة الدارس الأمريكى American Scholar التى ظهر فيها المقال، مما يثير كرد فعل معاكس جهود استرجاع أو استعادة الثقافة (عند آلان بلوم Alan Bloom على الأخص) والتى نمر بها اليوم.

التعقيب على قوانين القراءة المحضه التى وجدت تعبيرا عنها داخل المجال الأدبى نفسه عند ت.س. إليوت T.S. Eliot فى «الغابة المقدسة The Sacred Wood (حيث يوصف العمل الأدبى بوصفه ذاتى الغاية Autotélique فالعمل الأدبىٰ لا غاية له إلا أن يوجد دون غرض تعليمى أو أخلاقى أو.. الخ)، أو عند كتاب المجلة الفرنسية الجديدة NRF (مجلة أدبية شهرية أسست عام ١٩٠٩ وانقطع صدورها ما بين ١٩٤٣ و ١٩٥٣ ثم عاودت الصدور وكان من بين مؤسسيها آندرية جيد) وعلى الأخص بول فاليرى أو على مزيج رخو من الخطابات حول الفن مستمدة من كانط على أيدى إمجاردن Roman Imgarden (وهو منظِّر ينتمى إلى فلسفة الظاهريات) والشكلانيين الروس وبنيويى مدرسة براغ كما هى الحال فى كتاب نظرية الأدب تأليف رينيه ويليك وأوستن وارن وهما يزعمان الكشف عن ماهية اللغة الأدبية (الخاصة بتداعى المعانى أو التعبيرية) تحديد الشروط الضرورية للتجربة الجمالية.

وهذه المداخل أو المقاربات فى تناول الواقعة الأدبية ليست مدينة بشمولها الظاهرى إلا لحقيقة أنها مدعومة فى كل مكان تقريبا بواسطة المؤسسة المدرسية لتعليم الأدب، أى لأنها تمد جذورها فى الملخصات أو المراجع textbooks (بالإنجلزية) (مثل مجموعة المقالات التى كتبها كلينث بروكس Cleanth Brooks وروبرت بن وارن Robert Penn Warren بعنوان فهم الشعر Understanding Poetry التى سادت داخل الكليات الأمريكية زمنا طويلا بعد سنة نشرها فى ١٩٣٨)، وكذلك داخل عادات التفكير للأساتذة الذين يجدون فيها تبريرا لممارستهم قراءة النصوص المنزوعة من سياقها. ومن الممكن رؤية الدليل على علاقة السبب بالنتيجة هذه فى التماثلات التى يمكن ملاحظتها بين الممارسات و«النظريات» التى تنبثق كأنها اختراعات متواقته فى مؤسسات مدرسية تنتمى إلى أمم مختلفة. ويخطر فى ذهنى هنا «الشرح التحليلى» المفصل أو القراءة الدقيقة المحكمة Close reading للأشعار التى تفهم باعتبارها «بنية منطقية متسقة» ونسيجا موضعيا التى ينادى بها جون كرو رانسوم John Crowe Ransom(٣٣). (من رواد مدرسة النقد الجديد)، وعلى نطاق أوسع تصريحات الإيمان الأدبى التى هى بلا حصر بقدر مالا يمكن التمييز بينها، والتى تؤكد أن غاية القصيدة الوحيدة هى القصيدة نفسها باعتبارها بنية مكتفية بذاتها من الدلالات. وينبغى أن نستشهد هنا بخليط متنافر من المدافعين عن النقد الجديد من أمثال چون كرو رانسوم الذى ذكرناه آنفا وكلينث بروكس وآلن تيت Allen tate ..الخ ثم «نقاد شيكاغو» (منذ ١٩٥٢ أصدروا بيانهم فى عشرين مقالا بأقلام ريتشارد ماك كيون وإلدر أولسون ور.س. كرين

(33) J.C. Ransom, The World's Body, New York, 1938.

(٣٣) رانسوم جسد العالم، نيويورك ١٩٣٨.

دو.ر. كيست ونورمان ماكلين وبرنارد واينبرج وهم معجبون بأرسطو فى نظرته إلى العمل الشعرى بوصفه كلا عيانيا وفى تقديمه فروضا وأدوات تحليلية على نحو استقرائى) والذين يرون القصيدة باعتبارها. «كلا فنيا» ومستودعاً «لقدرة» على الناقد أن يبحث عن أسبابها فى العلاقات المتبادلة بين عناصر القصيدة وفى بنيتها، فى استقلال عن كل إشارة إلى العوامل الخارجية. السيرة الشخصية للمؤلف والجمهور المستهدف.. الخ.

وبالاضافة إلى الناقد الإنجليزى F.R: Leavis ف.ر. ليفيز القريب جدا من معاصريه الأمريكان بممارساته وافتراضاته المسبقة وكذلك بالسيطرة الهائلة التى مارسها على الكليات الانجليزية هذه المرة. وينبغى أن نذكر هنا بالنسبة إلى التقليد الألمانى كل قائمة تعداد عروض «المنهج» التأويلى (التى يمكن تكوين فكرة عنها بقراءة التاريخ الذى يقدمه لها بيتر زوندى Peter Szondi)(٣٤). وينبغى أن نذكر فى النهاية بالنسبة إلى التقليد الفرنسى كل تصريحات أساتذة التدريس (وآخرين) بالإيمان الشكلانى (أو ذى النزعة الداخلية) دون أن ننسى الصيغ المحدثة من «الشرح التحليلى للنصوص» المشهور جدا التى أنتجت التحديث البنيوى. (التحديث أو التكيف مع التقدم والتطور الفعلى فى العالم) aggiornamento. ولكن ما من شىء أفضل تلاؤ ما مع الاقتناع بالطابع الطقسى لكل هذه الممارسات ولكل الخطابات الموجهة إلى ضبطها وتبريرها من التسامح غير المعتاد مع التكرار مع الإطناب مع رتابة التعداد الطقسى التى يظهرها كل هؤلاء المفسرين على الرغم من أنهم قد نذروا أنفسهم كلية لعبادة الأصالة الابتكارية.

∴ ∴ ∴

وإذا كان المراد تأسيس هذا التقليد نظريا، فمن المستطاع فيما يبدو لى الاستدارة فى اتجاهين: فمن جهةهناك الفلسفة الكانطية الجديدة للأشكال الرمزية وبشكل أعم كل التقاليد التى تؤكد وجود بنى انثروبولوجية كلية شاملة. مثل الميثولوجية المقارنة من طراز ميرسيا إلياد Mircea Eliade (كاتب ومؤرخ رومانى ١٩٠٧ - ١٩٨٦ متخصص فى تاريخ الأديان ودراسة الأساطير) أو التحليل النفسى وفقا لمدرسة يونج (أو فى فرنسا وفقا لباشيلار)، ومن جهة أخرى التقليد البنيوى. ففى الحالة الأولى حيث يُرى الأدب باعتباره «شكلا من المعرفة» (و.ك. ويمسات W.K Wimsatt) يختلف عن الشكل العلمى، يكون المطلب من القراءة الداخلية الشكلية هو إعادة الامساك بالأشكال الكلية للعقل الأدبى، بالأدبية، فى أنواعها المختلفة والشعرية على الأخص، أى البنى المشكلة للبنى، البنى غير التاريخية التى هى أساس البناء

(34) P. Szondi, Introduction à l'herméneutique littéraire, Paris, Le Cerf, 1989.

(٣٤) ب. زوندى مدخل إلى التأويل الأدبى.

الأدبى أو الشعرى للعالم، أو بطريقة أكثر ابتذالا، بشىء ما يشبه «ماهيات» ما هو أدبى، ما هو شعرى أو أشكال بلاغية مثل الاستعارة.

ولكن الحل البنيوى أكثر قوة من الناحية العقلية والناحية الاجتماعية. فمن الناحية الاجتماعية كثيرا ما ينوب عن العقيدة المتعلقة بداخل العمل الأدبى، ويضفى هالة من الطابع العلمى على التعليق الذى يقدمه المدرسون باعتباره تفكيكا شكليا لنصوص منزوعه من سياقها ومن زمنها. إن النظرية السوسيرية إذ تقطع صلتها بالنزعة الكلية تفهم الأعمال الثقافية (اللغات والأساطير والبنى التى تتشكل دون ذات تشكلها، ويمد نطاق ذلك إلى الأعمال الفنية) باعتبارها منتجات تاريخية يجب على التحليل أن يكشف عن بنيتها النوعية ولكن دون إشارة إلى الشروط الاقتصادية أو الاجتماعية لإنتاج العمل أو لمنتجيه. ولكنها على الرغم من الانتماء إلى علم اللغة البنيوى، فإن علم العلامات البنيوى لا يحتفظ إلا بالافتراض المسبق الثانى: فهو يميل إلى أن يضع بين قوسين تاريخية الأعمال الثقافية، ومن ياكوبسون إلى جينيت Genette نجده يعالج العمل الأدبى بوصفه كيانا مستقلا خاضعا لقوانينه الخاصة كما يعالج «أدبيته» أو «شعريته» معالجة خاصة تخضع مادته اللغوية لتقنيات واجراءآت تبرز سيادة الوظيفة الجمالية للغة مثل التوازيات والتضادات وألوان التكافؤ بين المستويات الصوتية والصرفية والنحوية بل والدلالية للقصيدة.

ومن نفس المنظور نجد الشكلانيين الروس يقيمون تضادا جوهريا بين اللغة الأدبية (أو الشعرية) واللغة العادية. فعلى حين أن اللغة «العملية» «الإشارية» تقوم بالتوصيل بالإحالة إلى العالم الخارجى، فإن اللغة الأدبية تفيد من إجراءات متباينة لكى تنقل إلى الصدارة «المنطوق» ذاته لكى تنأى عن الخطاب العادى، ولكى تحرف الاهتمام بعيدا عن المدلولات الخارجية ونحو بناها «الشكلية»، وبالمثل فإن البنيويين الفرنسيين يتناولون العمل الفنى باعتباره نمطا من الكتابة وهو مثل النسق اللغوى الذى يستعمله بنية ذاتية الإشارة من العلاقات المتبادلة المتشكلة من لعب المواضعات والشفرات (الكودات) الأدبية النوعية. ويكشف جينيت عن المصادرة التى توجد مضمرة فى هذه التحليلات «للماهية» المنحدرة عند ياكوبسون من التأثير المتضافر لسوسير وهوسيرل، (وهى من الناحية الجوهرية معادية للنزعة التكوينية (التوليدية) التى تأخذ التاريخ فى الاعتبار) بما أنها تقرر أن كل مقومات خطاب ما تتجلى فى الصفات اللغوية للنص، وأن العمل نفسه يقدم كل المعلومات عن الطريقة التى يجب أن يقرأ بها. ولا نعرف كيف ندفع إضفاء طابع مطلق على النص إلى ما هو أبعد من ذلك.

ويلاحظ عن طريق عود مُستغرب للأشياء، أن النقد «الخلاق» أو الابداعى يبحث اليوم عن مخرج من أزمة الشكلانية المعادية بعمق للتكوين التاريخى فى علم العلامات البنيوى،

بالرجوع إلى نزعة وضعية فى التدوين التاريخى «التأريخ» الأدبى الأكثر تقليدية، مع نقد يسمى عن طريق اساءه استعمال اللغة «النزعة التكوينية الأدبية (تختلف عن تكوينية لوسيان جولدمان) وهو مسعى علمى يمتلك تقنياته (تحليل المسودات)، ومشروعة الخاص فى الإيضاح (تكوين العمل)(٣٥). وبالانتقال بالاستدلال دون أى شكل من العمليات المنطقية الأخرى من بعد هذا Post hoc إلى إذن بسبب هذا Propter hoc تبحث هذه المنهجية فيما يسميه چيرار چينيت «النص المسبق l'avant Texte عن تكوين (تولد) النص. فالمسودة ورسم الخطوط العامة والمشروع وباختصار كل ما تطويه المفكرة وبطاقات الإعداد تتحول إلى موضوعات وحيدة ونهائية للبحث عن الشرح التحليلى العلمى(٣٦). وهناك الكثير من المشقة فى رؤية ما هو الفرق بين أمثال دورى Durry وبرونو Bruneau وميرش Gothot-Mersch شيرنجتون Sherrington مؤلفى التحليلات التفصيلية الدقيقة للخطط والمشاريع والرسوم التخطيطية المتوقعة (السيناريوهات) عند فلوبير «والنقاد التكوينيين» الجدد الذين يفعلون نفس الشىء (وهم يتساءلون بجدية شديدة إذا كان فلوبير قد بدأ فى إعداد «التربية العاطفية» فى عام ١٨٦٢ إو فى عام ١٨٦٣») ولكن مع الإحساس بأنهم يحدثون «نوعا من الثورة فى الدراسات الأدبية(٣٧)». وإن الفجوة بين برنامج تحليل تكوينى حقيقى للمؤلف والعمل كما هو محدد هنا (ومطبق جزئيا فى كتابنا هذا) والتحليل المؤسس على مقارنة الحالات والمراحل المتعاقبة للعمل، وطريقة إعداد العمل تعنى بالأحرى كما يبدو لى أن كل الخطابات النقدية وحدود منهج **تكوينى نصى** مبرر فى ذاته تغامر بإقامة عقبة جديدة أمام علم منضبط للأدب. (وأنا أستطيع هنا، مخاطرا بأن أظهر مفتقرا إلى العدل، أن استشهد بانعدام التناسب بين صخامة عمل الاستقصاء وضآلة النتائج المتحققة) وفى الواقع أننا، إذا أرجعنا هذا المشروع إلى حقيقته لاستطعنا أن نرى فى النشر الدقيق المنهجى للنصوص التحضيرية مادة ثمينة لتحليل جهد الكتابة (والذى لن نكسب شيئا إلا الاختلاط بتسميته «تكوينا إنشائيا أو تحريريا») ونجد على هذا النحو أن پيير مارك دى بياسى عندما يعالج بطاقات إعداد التربية العاطفية يلاحظ كيف أن فلوبير كتب حاشية مغايرة تماما عن

---

(35) P.M. de Biasi, Avant - propos in G.Flaubert, Carnets de travail, éd. Critique et génetique établie par P.M.de Biasi Paris, Balland, 1988. p.7

(36) R.Debray - Genette, Flaubert à l'oeuvre, Paris, Flammarion, 1980

(٣٦) ديبريه – چينيت، فلوبير أثناء العمل

(٣٧) (37) P.M. de Biasi, la critique géné'tique, in Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse litteraire, Paris, Bordas, 1990, P. 5.40, R.Debray - Genette, "Esquisse de méthode", in Essais de critique génétique, Paris Flammarion, 1979, P.23 - 67 C.Duchet, la différence génétique dans L'edition du texte Flaubertien in Gustave, Flaubert, T,II Paris 1986, P 193-206, T.Williams, Flaubert, L'Éducation sentimentale, les scénarios, Paris, José, Corti, 1992, et surtout. les deux recueils: L.Hay "éd Essais de Critique génétique", Paris, Flammarion, 1979 et A. Grésillon (éd), De la genèse du texte littéraire, Tusson, Du Lerot, 1988.

تداول الأسلحة البيضاء فى شوارع باريس قبيل أيام يونيه ١٨٤٨، ليجعل منها بواسطة تأثير إيحاء الكتابة العلامة الغامضة لمؤامرة معممة محكمة تصلح لإثارة مخاوف دامبروز ومارتينون(٣٨).

ولكن تحليل الصيغ المتعاقبة لنص ما لا يكتسب أهميته التفسيرية الكاملة إلا إذا استهدف إعادة بناء (على نحو مصطنع بلاشك) لمنطق جهد الكتابة مفهوما باعتباره بحثا قد أنجز تحت قسر بنيوى من مجال الممكنات وحيزها التى يقدمها، وسنفهم على نحو أفضل ألوان التردد والإقلاع والتراجع إذا فهمنا أن الكتابة وهى الإبحار الحافل بالمجازفات فى عالم من التهديدات والأخطار تسترشد أيضا فى بعدها السلبى بمعرفة استباقية للاستقبال المحتمل، المغروس فى حالة الكمون داخل المجال، وأن الكاتب يشبه القرصان باليونانية [pirate, peiratès, qui essaie (peirao)] أى الذى يركب هواه مستطلعا مجربا، فهو فى تصور فلوبير ذلك الذى يغامر خارج الطرق معروفة المعالم فى الاستعمال اليومى، وهو الخبير فى فن العثور على المنفذ بين المخاطر التى هى المواضيع المطروقة والأفكار المتداولة والأشكال المقره.

∴ ∴ ∴

وسنجد فى الواقع دون شك عند ميشيل فوكو Foucault أدق صياغة لأسس التحليل البنيوى للأعمال الثقافية. فهو يعى أنه ما من عمل ثقافى يوجد بذاته، أى خارج علاقات الاعتماد المتبادل التى توجد بينه وبين الأعمال الأخرى، ويقترح تسمية النسق المنتظم من أنواع الاختلاف والتشتت» الذى يتحدد داخله كل عمل مفرد «بمجال الإمكانات الاستراتيجية»(٣٩). ولكنه شديد الاقتراب من علماء العلامات واستخداماتهم التى يستطيعون القيام بها، عند تريبيه Trier على سبيل المثال لفكرة مثل «المجال الدلالى» لذلك يرفض صراحة البحث فى أى موضع آخر إلا داخل مجال «الخطاب» عن مبدأ توضيح كل خطاب من الخطابات التى توجد مدرجة فيه: «إذا كان تحليل الفزيوقراط» الطبيعيين الذين يرون الأرض مصدرا وحيدا للثروة، جزءا من نفس الخطابات مثل تحليل أصحاب نظرية المنفعة، فإن ذلك لا يرجع ابدا إلى أنهم عاشوا فى نفس الفترة، ولا لإنهم يتواجهون داخل نفس المجتمع، ولا لأن مصالحهم تتشابك داخل نفس الاقتصاد ولكن لأن خياريهما يتعلقان بنفس التوزيع الواحد لنقاط الخيار، بنفس المجال الاستراتيجى الواحد».

(38) P.M. de Biasi, in G. Flaubert, Carnets de travail, op,cit., P,83-84.

(٣٨) دى بياس فى فلوبير بطاقات عمل.

(39) M. Foucault, "Réponse au cercle d'épistémologie" Cahiers pour l'analyse, n . q 1968, P. 9-40 Pages citées 40,29,37)

م . فوكو : إجابة إلى حلقة نظرية المعرفة.

وهو فى إخلاصه على هذا النحو للتقليد السوسيرى وللقطيعة التى يحدثها بين اللغويات الداخلية واللغويات الخارجية، يؤكد الاستقلال المطلق لمجال الإمكانات الاستراتيجية» ويتحدى الزعم الذى يعتبره «وهما عقائديا» والذى يدعى العثور داخل مايسمى «مجال السجال» وداخل «تباينات الاهتمام أو العادات الذهنيه لدى الأفراد» (أى كل ما أصنعه فى نفس اللحظة تقريبا فى مفهومى المجال والتطبع) على المبدأ التفسيرى لما يحدث داخل «مجال الإمكانات الاستراتيجية» والذى يبدو له محدداً فحسب «بالإمكانات الاستراتيجية للألعاب المفهومية» وحدها، وهذا هو الواقع الوحيد الذى يتعين على علم يدرس الأعمال الثقافية أن يعرفه. وهو بذلك ينقل إلى سماء الأفكار التعارضات والتناحرات التى تمد جذورها (دون أن تقتصر على ذلك) داخل العلاقات بين المنتجين، رافضا على هذا النحو إقامة علاقة بين الأعمال والشروط الاجتماعية لإنتاجها (كما سيواصل ذلك فيما بعد فى خطاب نقدى حول المعرفة والسلطة، يغيب عنه أخذ العناصر الفاعلة ومصالحها وخاصة العنف فى بعده الرمزى فى الحساب ولذلك يبقى مجردا مثاليا).

ومن البديهى أن الأمر لا يتعلق بنفى التحديد الذى يمارسه حيز الممكنات والمنطق النوعى للتعاقبات التى تتولد فيها وبواسطتها الابتكارات الجديدة (فنية وأدبية أو علمية) بما أن ذلك من وظائف مفهوم المجال المستقل نسبيا الذى يمتلك تاريخا خاصا يؤخذ فى الحساب، ومع ذلك لا يصبح ممكنا حتى فى حالة المجال العلمى أن يعامل النسق المعرفى الثقافى l'epistèmè باعتباره مستقلا بالكامل عن العناصر الفاعلة والمؤسسات التى تحققه فعليا وتحمله إلى الوجود، وأن يتم تجاهل الصلات السوسيولوجية (الاجتماعية المنطقية) التى تصاحب أو تدعم التعاقبات المنطقية. وليس ذلك لأنه من المحظور تحليل التغيرات التى تواصل البقاء فى هذه العوالم المفصولة على نحو تحكمى، بل لأنه لابد مع نفس الدرجة من إلغاء الطابع التاريخى والواقعى، من التسليم له بنزوع محايث إلى تحويل نفسه بواسطة شكل غامض من الحركة الذاتية selbstbewegung يجد مبدأه فى تلك التناقضات الداخلية وحدها، كما هى الحال عند هيجل، (الذى يوجد أيضا فى هذا الافتراض المسبق الآخر لمفهوم النسق المعرفى الثقافى epistèmè الذى هو الإيمان بالوحدة الثقافية لعصر ولمجتمع) وينبغى توطين النفس على الاقرار بأن هناك تاريخا للعقل ليس له الحق العقلى فى مبدأ (وحيد). ولتعقل واقعة أن الفن - أو العلم - يبدو وقد عثر داخل نفسه على مبدأ تغيره ومعياره، وأن كل شىء يحدث كما لو أن التاريخ باطن فى النظام وكما لو أن صيرورة أشكال التمثيل أو التعبير لا تعدو التعبير عن المنطق الداخلى للنظام لا تكون هناك حاجة إلى فرض طابع أقنومى كما يحدث فى أغلب الأحوال على قوانين هذا التطور. «إن تأثير الأعمال فى الأعمال» الذى تكلم عنه برونتيير Brunetière (فرديناند برونتيير ١٨٤٩ - ١٩٠٦ الناقد

الأدبى الشهير بخصومته مع النزعة الطبيعية) لا تتم مزاولته أبدا إلا عبر توسط مؤلفين تكون استراتيجياتهم مدينة أيضا بتوجهها للمصالح المرتبطة بموقعهم داخل المجال.

∴ ∴ ∴

إن الإحاطة الفكرية بأماكن الإنتاج الثقافى باعتبارها مجالا معناه التوقف عن كل أنواع نزعة الاختزال، وهى عبارة عن إسقاط يقوم بالتسطيح لمكان على آخر، مما يؤدى إلى التفكير فى المجالات المختلفة ومنتجاتها وفقا لمقولات غريبة عليها (على غرار أولئك الذين يجعلون الفلسفة انعكاسا» للعلم، مستنبطين الميتافيزيقا على سبيل المثال من الفيزيقا.. الخ)(٤٠). وينبغى بالمثل اجراء الاختبار العلمى لتلك «الوحدة الثقافية» لعصر ما ولمجتمع ما، التى يقبلها تاريخ الفن والأدب باعتبارها مصادرة مضمرة، عن طريق نوع من النزعة الهيجلية التى فرضت عليها الليونة(٤١) أو (ولكن اليس ذلك نفس الشىء؟) باسم شكل مجدَّد إلى هذه الدرجة أو تلك من النزعة الثقافية، ومدار الأمر هنا على تلك التى أخذ فوكو حذره النظرى منها فى مفهوم النسق المعرفى الثقافى epistème وهو نوع من مقصد العلم Wissenschaftswollen قريب جدا من المفهوم العتيق مقصد الفن kunstwollen(٤٢). والمسألة المثارة هى أن نفحص بالنسبة إلى كل هيئة متكاملة تاريخية، التماثلات البنيوية بين مجالات مختلفة التى تستطيع أن تكون مبدأ اللقاء أو التناظر دون أن تكون مدينة بشىء

---

(٤٠) تستطيع الملاحظة التاريخية وحدها أن تحدد فى كل حالة أيوجد توجه ممتاز للنقلة بين المجالات، وماهى أسبابه، ولكن كل شىء يسمح بافتراض أن المسألة المطروحة ليست علاقات الاشتراط التاريخى الخالص مثل تلك التى يزعم بوركارت فى تأملات فى تاريخ العالم» أنه قد تتبع لوحتها (فالإسلام هو الحضارة المشروطه بالدين وأثينا والثورة الفرنسية.. الخ مثال للدولة المشروطة بالثقافة.. الخ)، وليست علاقات التحديد المنطقى الخالص. ففى جميع الحالات تتداخل الأسباب المنطقية والعلل الاجتماعية لتشكل ذلك المركب من الضرورات ذات المراتب المختلفة التى هى أساس المبادلات الرمزية بين المجالات المختلفة.

(٤١) حول الهيجلية الزاحفة فى تاريخ الفن أنظر . إى. اتش جومبريتش E.H. Gombrich البحث عن تاريخ ثقافى (Oxford, Clarendon Press 1969). In Search of Cultural History، وحول التضاد الذى يتعين تجاوزه بين الهيجلية والوضعية أنظر: من إحياء الآداب إلى إصلاح الفنون "From the Revival of letters to the Reform of the Arts" .
in the Heritage of Apelles, Studies in the Arts of the Renaissance 1, Oxford, Phaidon press, 1976, P. 93 - 110.

(٤٢) المقصد الفنى kunstwollen الخاص بمجموع أعمال شعب وعصر وهو متعال كما أوضح بانوفسكى بالنسبة إلى المقاصد المفردة لذات قابلة للتحديد على نحو تاريخى، ليس بعيدا جدا حتى عند ريجل Alois Riegl عن ذلك النوع من القوة المستقلة التى يقود اليها جدا تاريخ صوفى غامض للفن، أنظر بانوفسكى مفهوم المقصد الفنى فى المنظور باعتباره شكلا رمزيا. وفى الواقع إنه ليس إلا الاضافة التى تدخلها النظرة الراجعة إلى الوراء، من جانب رجل العلم إلى أنواع متعددة من مقصد الفنان Künstler Wille (أو إذا أردنا استعمال المصطلح النيتشوى ارادة الفنان Künstler - Wille حيث تجد مصالح واستعدادات الفنانين الأفراد تعبيرا عنها.

للاستعارة من ناحية، ومن ناحية أخرى المبادلات المباشرة التى تعتمد فى شكلها بل وفى وجودها على المواقع المحتلة داخل المجالات المتبادلة بواسطة العناصر الفاعلة أو المؤسسات المعنية ومن ثم تعتمد على بنية هذه المجالات، وكذلك على المواقع النسبية لهذه المجالات داخل التراتب الذى ينشأ بينها فى لحظة معينة محددا كل أنواع آثار السيطرة الرمزية(٤٣).

∴ ∴ ∴

وفى اتخاذ وحدة جغرافية (بازل برلين باريس أوفينيا) أو سياسية أساسا أو قاعدة للتقطيع المتعاقب للموضوع وبنائه يتم التعرض للعودة من جديد نحو تعريف للوحدة بلغة «روح العصر» Zeitgeist. فمن المفترض ضمنيا فى الواقع أن أعضاء «جماعة ثقافية» معينة يشتركون فى مشاكل مرتبطة بالوضع المشترك – مثل التساؤل عن العلاقات بين الظاهر والواقع – كما أنهم يتبادلون التأثير والتأثر. وإذا عرفنا أن كل مجال – للموسيقى أو التصوير أو الشعر، أو على مستوى آخر للاقتصاد واللغة وعلم الحياة (وهى التى درسها فوكو كاشفا عن نظام معرفى ثقافى واحد بينها فى كتابه «الكلمات والأشياء») له تاريخه المستقل الذى يحدد قواعده ورهاناته النوعية فسوف نرى أن التفسير بالإحالة إلى التاريخ الخاص للمجال (أو لفرع التخصص) هو التمهيد للتفسير بالرجوع إلى السياق المعاصر حيث يتعلق الأمر بمجالات أخرى للانتاج الثقافى أو بالمجال السياسى والاقتصادى. ويصير السؤال الجوهرى حينئذ معرفة ما إذا كانت ***الآثار الاجتماعية للتزامن فى التعاقب الزمنى*** أى للوحدة المكانية، مثل واقعة المشاركة فى أماكن الالتقاء النوعية مثل المقاهى الأدبية والمجلات والروابط الثقافية والصالونات.. الخ أو التعرض لنفس الرسائل الثقافية ولأعمال مرجعية مشتركة للمسائل الحتمية والأحداث البارزة.. الخ، قوية بما يكفى لتحديد إشكالية مشتركة تتجاوز استقلال المجالات المختلفة، ومفهومة لا باعتبارها روح عصر Zeitgeist أو اشتراكا فى عقلية أو أسلوب حياة بل باعتبارها حيزا لممكنات، أو نسقا من المواقف المختلفة التى يجب أن يحدد كل امرىء نفسه بالنسبة إليها. ويؤدى ذلك إلى طرح واضح الحدود لمسألة التقاليد القومية المتصلة بوجود بنى للدولة (فى المسائل التعليمية على وجه الخصوص) ملائمة لتحبيذ إلى هذه الدرجة أو تلك لوجود موقع ثقافى مركزى، أى لوجود

---

(٤٣) من الواضح أن هناك أهمية كبيرة يمكن أن تقدمها من هذا المنظور دراسة الشخصيات التى شاركت على نحو «خلاق» إلى هذه الدرجة أو تلك فى مجالات متعددة (مثل جاليليو الذى درسة بانوفسكى من وجهة النظر هذه) والتى وفقا للنموذج الخاص بلايبنتس Leibniz عن العوالم الممكنة قد انتجت تجسيدات متعددة لنفس التطبع (وكما فى نظام الاستهلاك حيث تعطى الفنون المختلفة فرصة لتعبيرات نسقيه موضوعيا عن نفس الذوق بوصفها «مقابلات» Contrepartie بالمعنى المنطقى الذى يقصده لويس Lewis فى منطق الجهات model logic (الخاص بالضرورة والإمكان والامتناع متعدد القيم بدلاً من الاقتصار على قيمتى الصدق والكذب).

عاصمة ثقافية، ولتشجيع إلى هذه الدرجة أو تلك للتخصص (فى الأنواع وفروع الدراسة) أو على العكس للتفاعل بين أعضاء المجالات المختلفة، أو لتكريس هيئة متكاملة خاصة لبنية تراتبية للفنون (مع الغلبة المعطاة دوما أو حسب الوضع لواحد منها، الموسيقى أو التصوير أو الأدب أو التخصصات العلمية.

∴ ∴ ∴

وتستطيع هذه الفجوات بين التراتبات أن تكون أساسا لأنواع التنافر التى تنسب عادة إلى «الطابع القومى» كما تسهم فى تفسير الأشكال التى يتخذها التداول العالمى للأفكار والموضات أو للنماذج العقلية. ومن ثم فعلى سبيل المثال إن الصدارة التى تعطى فى فرنسا - على الأقل حتى منتصف القرن العشرين - إلى الأدب وإلى شخصية الكاتب (بالتقابل مع الناقد أو البحاثة الذى يعامل فى الأغلب باعتباره دعّيا) والتى تمتد حتى قلب النظام التعليمى فى شكل سلسلة تضادات بين الأدب (شهادة الآداب) وفقه اللغة (شهادة قواعد اللغة)، بين خطاب وتعمق فى المعرفة، بين «لامع». و«مُجدّ»، بين بورجوازية وبورجوازية صغيرة، تقود كل الصلة التى تستطيع العناصر الفاعلة المفردة إقامتها، طوال القرن التاسع عشر. وعند النموذج الألمانى يكون التراتب بين التخصصات (أدب وفقه لغة) قد تعمق التطابق بينه وبين التراتب القائم بين الأمم (فرنسا/ المانيا) حتى أن الذين يريدون قلب هذه العلاقة المحددة بالسياسة تحديدا تضافريا يصبحون موضعا للارتياب فى ارتكاب نوع من الخيانة (مثل ما يثار حول المساجلات ذات الطابع القومى لأجاثون Agathon ضد السوربون الجديدة).

∴ ∴ ∴

ويصلح النقد نفسه للانطباق على الشكلانيين الروس(٤٤) فهؤلاء المنظرون لاغفالهم مناقشة أى شيء آخر سوى نسق الأعمال، أى «شبكة العلاقات القائمة بين النصوص» (وفى المرتبة الثانية العلاقات - وهى فضلا عن ذلك محددة على نحو شديد التجريد - التى يقيمها هذا النسق مع الأنساق» الأخرى العاملة فى «نسق الأنساق» المشكل للمجتمع - ولا يبعد ذلك عن آراء تالكوت بارسون)، يحكمون على أنفسهم أن ينحصروا داخل «النسق الأدبى» نفسه للبحث عن مبدأ ديناميته. وعلى الرغم من أنه لايفوتهم أن هذا «النسق الأدبى» بعيد عن أن يكون بنية متوازنة منسجمة على غرار اللغة عند سوسير، بل هو فى كل لحظة محل لتوترات بين المدارس الأدبية المتعارضه المقرة وغير المقرة، ويقدم نفسه باعتباره توازنا غير مستقر

---

(٤٤) وخاصة تينيانوف Tynianov وياكوبسون. وهناك مراجع كثيرة حول الشكلانية الروسية وحلقة براغ والنظريات الشكلية بالفرنسية والانجليزية.

بين اتجاهات متضادة، إلا أنهم يواصلون (وخاصة تينيانوف Tynianov) الإيمان بالتطور المحايث لهذا النظام، ويظلون مثل ميشيل فوكو شديدى الاقتراب من فلسفة التاريخ عند دى سوسير حينما يؤكدون أن كل ماهو أدبى (أو كل ما هو علمى عند فوكو) لا يمكن تحديده إلا بواسطة الشروط السابقة المتقدمة «للنسق الأدبى» (أو العلمى نفسه)(٤٥).

وبإغفال البحث بطريقة ماكس ڤيبر عن مبدأ التغيير فى أنواع الصراع بين «الأصولية» التى تفرض الروتين و«الهرطقة» التى تنزع الألفة، يفرضون على أنفسهم أن يجعلوا من عملية «فرض الطابع الآلى» أو «نزع الطابع الآلى» أو نزع الألفة Ostranenie بالروسية) نوعا من القانون الطبيعى للتغير الشعرى – وعلى نحو أعم من كل تغيير ثقافى – كما لو كان «نزع الطابع الآلى» يجب أن ينشأ آليا عن فرض الطابع الآلى» الذى يولد هو نفسه من الاستنفاد المرتبط باستعمال متكرر لوسائل تعبير أدبية (مقدر لها أن تصير هى أيضا «أقل قابلية للإدراك الحسى مثل الأشكال النحوية للغة»): ويكتب تينيانوف: «إن التطور تسببه الحاجة إلى دينامية لا تنقطع، فكل نسق دينامى سوف يفرض عليه حتما طابع آلى وسوف ينبثق داخله جدليا مبدأ بنائى مضاد»(٤٦).

والطابع الذى يشبه تحصيل الحاصل فى هذه القضايا التى تأخذ شكل «الأفيون منوم لأنه يحوى قوة تنويمية (أى لأنه منوّم)» ينطلق على نحو محتم من الخلط بين مستويين، الأول مستوى الأعمال التى توصف بواسطة تعميم لنظرية المحاكاة الساخرة بأنها تتبادل فيما بينها **الإشارة إلى ذواتها** (وتلك بالفعل إحدى صفات الأعمال المنتجة داخل مجال ما)، ومستوى المواقع الموضوعية داخل مجال الإنتاج، والمصالح المتناحرة التى تؤسسها. (وهذا الخلط المماثل تماما لفوكو وهو يتحدث عن «المجال الاستراتيجى» فيما يتعلق بمجال الأعمال نجدة مكثفا ومتخذا طابعا رمزيا فى التباس مفهوم الموقف Ustanovka (بالروسية) الذى يمكن ترجمته بالموقع واتخاذ موقع فى آن ما، مفهوما بوصفه «فعل تحديد موقع ذاتى فى العلاقة بمعطى ما»)(٤٧) (وتينيانوف يسمى التفاعل المتشابك بين الخطاب الأدبى وخارج الأدبى بهذا المصطلح الروسى Ustanovka وله فى اللغة العادية معنيان النية (أو المقصد) والتوجه (أو الموقف الذهنى)، وهو عنده متحرر من الذات السيكولوجية ومن الترابطات الغائية بل هو نسق عابر للأشخاص ينظم نفسه بنفسه.

---

(٤٥) قارن ستاينر P. Steiner فى كتابه الشكلانية الروسية؛ مابعد نظرية أدبية Russian Formalism, A Meta-Poetics (مصدر سابق) وكذلك فريدريك جيمسون F.Jameson الذى يشير إلى أن تينيانوف يحتفظ بنموذج سوسير للتغير الذى تكون فيه الآليات الجوهرية تجريدات نهائية تنحصر فى الهوية والاختلاف. فى كتاب سجن اللغة.

F.Jameson Prison - House of language. Princeton, Princeton University Press, 1982 P.96.

(46) Tynianov, Cité par P. Steiner, Russian Formalism, A Metapoetics, Op. Cit, P. 107.

(٤٧) حول التباس مفهوم الـ Ustanovka أنظر ستاينر مرجع سابق وخاصة ص ١٢٤.

وإذا لم يكن هناك شك فى أن التوجة وشكل التغيير يعتمدان على «حالة النسق»، أى على رصيد الإمكانات الفعلية والتقديرية التى يتيحها فى لحظة معطاه حيز اتخاذ المواقف (التوجهات) الثقافية (أعمال ومدارس وشخصيات نموذجية وأنواع وأشكال متاحة.. الخ)، كما يعتمدان أيضا وخاصة على علاقات القوة الرمزية بين العناصر الفاعله والمؤسسات التى تجتهد - بكل ماتحت يدها من سلطات وعن طريق امتلاكها مصالح حيوية تماما داخل الإمكانات المقدمة باعتبارها أدوات ورهانات للصراع - فى أن تدفع إلى الفعل الذين يبدون لها الأشد تطابقا مع مقاصدها ومصالحها النوعية.

أما التحليل الخارجى الذى يرى الأعمال الثقافية بوصفها انعكاسا بسيطا أو بوصفها «تعبيرا رمزيا» عن العالم الاجتماعى (وفقا للصيغة التى استعملها فريدريك إنجلز فيما يتعلق بالقانون) فهو يربطها على نحو مباشر بالسمات المميزه الاجتماعية للمؤلفين أو للجماعات التى هى بالنسبة إليهم جمهورهم متلقى رسائلهم. المعلن أو المفترض، ويعدون أنفسهم معبرين عنه. فإعاده إدخال مجال الانتاج الثقافى بوصفه عالما اجتماعيا مستقلا ذاتيا **معناه تفادى الاختزال** الذى تقوم به كل الأشكال التى أرهفت إلى هذا الحد أو ذاك من نظرية الانعكاس» التى هى فى أساس التحليلات المتمركسة للأعمال الثقافية وخاصة عند لوكاتش وجولدمان والتى لا تفصح عن نفسها أبدا بالكامل، ربما لأنها لا تصمد لاختبار التفسير أو الشرح التحليلى. ومن المفترض لدى هذه التحليلات مسبقا فى الواقع أن فهم العمل الفنى سيكون فهم رؤية العالم الخاصة بمجموعة اجتماعية، يؤلف الفنان عمله انطلاقا منها أو للدفاع عنها، وسواء أكان الموصى أو المرسل إليه، علة أو غاية أو الإثنتين معا فسيجد ذلك تعبيرا عنه على نحو ما من خلال الفنان، القادر على أن يصرح دون أن يدرى بحقائق وقيم لا تكون المجموعة المعبر عنها واعية بها بالضرورة، ولكن عن أى مجموعة يدور الكلام؟ عن التى انحدر منها الفنان نفسه - والتى تستطيع ألا تتطابق مع المجموعة التى يستمد منها جمهوره - أو عن المجموعة التى هى المخاطب الرئيسى أو المتاز بالعمل والتى تفترض أنه لا يوجد منها دائما إلا واحدة فحسب. وما من شىء يوجب افتراض أن المخاطب المعلن فى حالة وجودة كموص هو المخاطب (المرسل إليه) الحقيقى بالعمل، وأن الأمر يتعلق به فى كل حالة باعتباره بالمصطلح الأرسطى علة فاعلة (العامل المباشر فى إحداث الأثر) أو علة غائية (ما يوجد الشىء لأجله) فى إنتاج العمل. وعلى أقصى تقدير إنه يستطيع أن يكون علة المناسبة (سببا غير فعال) لعمل يجد مبدأه فى كل بنية مجال الانتاج وتاريخه، ومن خلاله فى كل بنية العالم الاجتماعى المدروس وتاريخه.

∴ ∴ ∴

إن وضع المنطق والتاريخ النوعيين للمجال بين قوسين على هذا النحو لكى يُربط العمل مباشرة بالمجموعة التى هو موجه إليها موضوعيا، وتحويل الفنان إلى ناطق غير واع باسم

مجموعة اجتماعية يكشف لها العمل الفنى عما تفكر فيه أو تشعر به دون أن تدرى، معناه الإنغلاق داخل تأكيدات لا ترفضها الميتافيزيقا: ولكن أبين هذا النوع من الفن ونظيره من الوضع الاجتماعى لا يوجد إلا التقاء عرضى؟ إن فوريه Fauré (ملحن فرنسى ١٨٤٥ – ١٩٢٤ لغته رقيقة أنيقة منسجمة) لم يكن يريد ذلك بالتأكيد ولكن عمله أغنية غرامية أو مادريجال Madrigal كان إلهاء وحرفا للانظار على نحو جلى فى عام حققت فيه النزعة النقابية حق المواطنة، ففى هذا العام انطلق ٤٢٠٠٠ عامل فى انزان Anzin (ضاحية شمالية معروفه بالصناعة التعدينية) فى إضراب استمر ستة وأربعين يوما. إنه يقدم الحب الفردى كما لو كان لنزع فتيل الحرب بين الطبقات. وفى خاتمة المطاف يقال إن البورجوازية الكبيرة تسوق الحديث إلى موسيقييها لكى تمدها – مصانعهم للرؤى والأوهام بالأحلام التى تحتاجها سياسيا واجتماعيا(٤٨). إن فهم الدلالة الاجتماعية لهذه القطعة عند فوريه أو لتلك القصيدة عند مالارميه دون اختزالها إلى وظيفة الهروب التعويضى وإنكار الواقع الاجتماعى، والفرار إلى فراديس مفقودة – وهى وظيفة تشترك فيها مع أشكال تعبير كثيرة أخرى سيتطلب فى المحل الأول تحديد كل ما هو مغروس فى الموقع الذى تم انتاجها إنطلاقا منه، أى فى الشعر كما كان قد تحدد فى الثمانينات من القرن الماضى، فى نهاية حركة مستمرة من التنقية والتسامى بدأت منذ الثلاثينات عند تيوفيل جوتييه ومقدمة «مدموازيل موبان» ثم امتدت بواسطة بودلير وحركة البارناس ووصلت إلى أقصى مداها فى الاضمحلال عند مالارميه، كما سيتطلب تحديد ما كان هذا الموقع مدينا به للعلاقة السلبية التى تضعه فى مواجهة الرواية ذات النزعة الطبيعية والتى تقربه على العكس من كل تجليات رد الفعل ضد النزعة الطبيعية والعلموية والوضعية: الرواية السيكولوجية، إلى درجة الخصومة بوضوح، والتنديد بالوضعية فى الفلسفة عند فوييه Fouillée (توفيقى يضع حدودا للعلم Fouiée ولا شيلييه lachelier (مثالى ميتافيزيقى يؤكد الإيمان والاعتقاد) وبوترو Boutroux (ناقد للعلم وداعية لفلسفة واحدة وانسانية) وتكشُف الرواية الروسية وصوفيتها عند ملشيور Melchior دى فوجوى Vogüé (١٨٤٨ – ١٩١٠ دارس الرواية الروسية وعضو الأكاديمية) والتحولات إلى الكاثوليكية.. الخ. وسيتطلب فى النهاية تحديد ما الذى فى المسار العائلى والشخصى لمالارميه وفورييه هيأهما لأن يشغلا ذلك المنصب الاجتماعى الذى تشكل شيئا فشيئا بواسطة شاغليه المتعاقبين وعلى الأخص العلاقة التى درسها ريميه بونتون Rémy Ponton(٤٩) بين مسار اجتماعى يتجه إلى الانحدار يفرض على الشاعر «العمل

(48) M. Faure, l'epoque 1900 et la résurgence du mythe de Cythère" Le Mouvement Social. n° 109-1979. P. 15-34 (Page cité: 25)

ام. فور عصر ١٩٠٠ وانبعاث اسطورة سيتير (أى أفروديت إلهة الحب)

(49) R. Ponton le Champ Littéraire en France de 1865 á 1905, op. cit, P.223.228

د. بونتون المجال الأدبى فى فرنسا من ١٨٦٥ إلى ١٩٠٥

البشع للمربى» والتشاؤم أو الاستخدام الغامض المبهم للغة أى المعادى لما هو تربوى؛ وتلك أيضا طريقة فى قطع الصلة بالواقع الاجتماعى المرفوض. ويبقى تفسير «التطابق» بين نتاج هذا المجموع من العوامل النوعية والتوقعات المنتشرة المبثوثة لارستقراطية «متدهورة وبورجوازية مهددة وعلى الأخص حنينهم السوداوى للأبهة القديمة التى تعبر عن نفسها كذلك فى ذوق القرن الثامن عشر، والفرار إلى التصوف والنزعة اللاعقلانية. ويبدو التقاء سلاسل سببية مستقلة والمظهر الذى يقدمه فى كل حالة لانسجام مقدر سلفا بين صفات العمل والتجربة الاجتماعية للمستهلكين الممتازين باعتباره شركا منصوبا لهؤلاء الذين يريدون الخروج من القراءة الداخلية للعمل أو من التاريخ الداخلى للحياة الفنية فيتقدمون نحو إقامة علاقة مباشرة بين العصر والعمل، وكلاهما مختزل إلى بعض الصفات التخطيطية المجردة، اختيرت من أجل حاجات القضية.

∴ ∴ ∴

إن الاهتمام المقصور على الوظائف (التى أخطأ التقليد ذو النزعة الداخلية وعلى الأخص البنيوية دون شك فى إهمالها يميل إلى تجاهل سؤال المنطق الداخلى للموضوعات الثقافية، وبنيتها بوصفها لغة، التى يوليها التقليد البنيوى اهتماما مطلقا. وعلى نحو أعمق إنه يؤدى إلى نسيان العناصر الفاعلة والمؤسسات التى تنتج هذه الموضوعات من قساوسة ورجال قانون وكتاب وفنانين، والتى تزاول بالنسبة إليهم كذلك وظائف تتحدد من حيث الجوهر داخل عالم المنتجين. ولماكس ڤيبر الفضل فى تسليط الضوء فى الحالة الخاصة للدين على دور المتخصصين ومصالحهم الخاصة، بيد أنه ظل منغلقا داخل منطق شبه ماركسى يبحث عن الوظائف التى حتى إذا صيغت على نحو شديد الدقة لا تعلمنا الكثير عن بنية الرسالة الدينية نفسها. ولكنه على الأخص لم يلاحظ أن عوالم المتخصصين تعمل بوصفها أكوانا مصغرة مستقلة نسبيا من فضاءات متشكلة بنيويا (ومن ثم قابلة للدراسة النقدية من جانب تحليل بنيوى ولكن من نمط مختلف). من علاقات موضوعية بين مواقع؛ موقع البنى بمفهومه الاستعارى وموقع الكاهن أو موقع الفنان المعترف به والفنان الطليعى على سبيل المثال: وهذه العلاقات هى المبدأ الحق لمواقف المنتجين المختلفين؛ للمنافسة التى تضعهم موضع المواجهة، للتحالفات التى يعقدونها وللأعمال التى ينتجونها أو التى يدافعون عنها.

أما فاعلية العوامل الخارجية مثل الأزمات الاقتصادية والتحولات التقنية والطلب الاجتماعى من جانب فئة معينة من الموصين، التى يبحث التاريخ الاجتماعى التقليدى عن تجليها المباشر فى الأعمال، فهى لا تستطيع التأثير إلا عن طريق توسط تحولات فى بنية المجال تستطيع هذه العوامل تحديدها.

∴ ∴ ∴

ومن الممكن اثارة مفهوم جمهورية الأداب» على سبيل التماثل التوضيحي والتعرف فى الوصف الذى يقدمه لها پيير بيل Bayle (١٦٤٧ – ١٧٠٦) (الكاتب الفرنسى الذى حلل الخرافات الشعبية وصنف «القاموس التاريخى والنقدى») على الكثير من الخصائص الجوهرية للمجال الأدبى (حرب الجميع ضد الجميع وانغلاق المجال على نفسه.. الخ): «إن الحرية هى التى تحكم جمهورية الآداب. وهذه الجمهورية دولة حرة إلى أقصى مدى. ولا يعترف فيها إلا بامبراطورية الحقيقة والعقل، وتحت رعايتهما تشن الحرب بسلامة طوية على كل ما يوجد. ويجب على الأصدقاء أن يأخذوا الحذر من أصدقائهم، والآباء من أبنائهم والأصهار من أصهارهم: كأنها عصر الحديد [...]. وكل فرد هناك صاحب سيادة ومسئول أمام كل فرد فى آن معا»(٥٠). ولكن كما توضح جيدا تلك اللهجة نصف الإثباتية (الوصفية) نصف المعيارية لهذا الاستحضار الأدبى للوسط الأدبى. فإن هذا التصور المنتمى إلى السوسيولوجيا التلقائية ليس فيه أى مفهوم محكم البناء النظرى، ولم يصلح قط لأن يكون أساسا لتحليل دقيق متسق لسيرورة العالم الأدبى، بل حتى بدرجة أقل لتفسير منهجى لانتاج الأعمال وتداولها (كما يريد الذين يعيدون اكتشافه اليوم أن يدفعونا إلى الاعتقاد). وبالإضافة إلى ذلك فإن الصورة التى لا قيمة لها إلا لأنها بمثابة علامة مميزه لتماثل بنيوى حقيقى تستطيع كما يفعل غالبا الحدس العادى أن تصير خطرة إذا كانت تدفع من الجانب الآخر للتكافؤات داخل الاختلاف إلى تجاهل كل ما يفصل المجال الأدبى عن المجال السياسى (ويضغط الالتباس نفسه على فكره الطليعة). وفى الواقع إننا إذا وجدنا داخل المجال الأدبى كل السمات المميزة لسيرورة المجالين السياسى والاقتصادى، وعلى نحو أعم كل المجالات – علاقات القوة ورأس المال واستراتيجيات ومصالح – فليس هناك ظاهرة من الظواهر التى تدل عليها هذه المفاهيم لا تتخذ شكلا نوعيا تماما وغير قابل تماما للاختزال إلى السمات المناظرة فى المجال السياسى على سبيل المثال.

وقصور تعبير عالم الفن art world (بالانجليزية) أكثر ابتعادا، وهو مستعمل فى الولايات المتحدة داخل المجالين السوسيولوجى والفلسفى، ومستلهم من فلسفة اجتماعية متعارضة تماما مع تلك التى تستقر فى فكرة جمهورية الآداب كما يقدمها بيل، وتشكل نكوصا بالقياس إلى نظرية المجال كما قدمتها. ويطرح هوارد إس. بيكر Howard S.Becker أن «الأعمال الفنية يمكن فهمها باعتبارها نتيجة لأنشطة متآزرة منسقة يقوم بها كل العناصر الفاعلة التى يكون من الضرورى لها أن تتعاون لكى يكون العمل الفنى ماهو عليه»، . ويستنتج

---

(50) P.Bayle, Article "Catius", Dictionnaire historique, Rotterdam, 3, éd.. 1920. p.812. a,b Cité par R. Koselleck le Règne de la Critique, Paris, Minuit, 1979 P. 92.

ب . بيل . مادة كاتيوس من القاموس التاريخى والنقدى.

بعد ذلك أن البحث يجب أن يمتد إلى كل الذين يسهمون فى هذه النتيجة، أى هؤلاء الذين ابتكروا فكرة العمل (مثل الملحنين أو مؤلفى المسرحيات) والذين ينفذونها (مثل الموسيقيين والممثلين) والذين يقدمون المعدات المادية الضرورية (مثل صانعى الآلات الموسيقية) والذين يشكلون جمهور العمل مثل (المترددين على العروض والنقاد وما شابه ذلك»[٥١]. وبدون الدخول فى عرض منهجى لكل ما يفصل هذه الرؤية الخاصة «بعالم الفن» عن نظرية المجال الأدبى أو الفنى، سنبرز فحسب أن الأخيرة لا يمكن ردها إلى «سكان» للمجال أى إلى مجموع العناصر الفاعلة الفردية المترابطة بواسطة علاقات **التفاعل** البسيطة وعلى نحو أكثر دقة علاقات **التعاون**: وهذا هو ما أُهمل بين أشياء أخرى فى هذا الاستحضار الوصفى الإحصائى الخالص، إن ما أُغفل هو «العلاقات الموضوعية» التى هى مقوّمة لبنية المجال والتى توجه الصراعات التى تستهدف المحافظة عليه أو تحويله.

تجاوز البدائل

يسمح مفهوم المجال بتجاوز التضاد بين القراءة الداخلية والتحليل الخارجى دون فقدان شىء من مكتسبات ومتطلبات هذين المنهجين، اللذين ينظر إليهما تقليديا باعتبارهما لا يقبلان المصالحة أو التوفيق. وبالمحافظة على ما هو منغرس فى مفهوم تفاعل النصوص (التناص)، أى حقيقة أن نطاق الأعمال يقدم نفسه فى كل لحظة باعتباره مجالا من اتخاذ المواقع لا يمكن فهمه أو فهمها إلا على نحو علائقى بوصفها نظاما من الانحرافات التفاضلية - يمكن طرح الفرض (الذى أكده التحليل التجريبى) القائل بتماثل بين حيز الأعمال المعرّفة بواسطة مضمونها الرمزى بالضبط، وعلى الأخص بواسطة **شكلها**، وحيز المواقع فى مجال الانتاج : فعلى سبيل المثال: يتحدد الشعر الحر Vers libre (الذى لا يلتزم بقواعد العروض ويتخفف من القافية أحيانا عند بعض شعراء الحركة الرمزية الفرنسية فى أواخر القرن التاسع عشر) فى مواجهة البيت السكندى alexandrin (مكون من اثنى عشر مقطعا وسمى نسبة إلى ملحمة حياة الاسكندر القديمة وهو الوزن السائد طوال قرون فى الشعر الرفيع) وكل ما يستتبعه جماليا، بل واجتماعيا وسياسيا. وفى الواقع فإنه نتيجة لتأثير التماثلات بين المجال الأدبى ومجال السلطة أو المجال الاجتماعى فى مجمله، تصير أغلبية الاستراتيجيات الأدبية محددة تحديدا تضافريا، ويصبح عدد من «الخيارات» ضاربة بسهمين جمالى وسياسى، وداخلى وخارجى فى آن معا.

---

(51) Cf. H.S. Becker, "Art as Collective Action", American Sociological Review Vol.XXXIX n°6, 1974, P.767 - 776, "Art Worlds and Social Types "American Behavioral Scientist, Vol XIX n°6 1976.P. 703. 719

بيكر «الفن بوصفة عملا جماعيا» و«عوالم الفن والأنماط الاجتماعية»

ومن ثم يتم تجاوز التعارض الذى يوصف فى الأغلب بأنه نقيضة لا يمكن التغلب عليها، بين البنية مفهومة فى تواقتها والتاريخ المتعاقب. فمحرك التغيير وبدقة أكبر، محرك العملية الأدبية ذات الطابع الأدبى المحض، عملية فرض الآلية ثم التخلص منها، التى يصفها الشكلانيون الروس ليس منغرسا داخل الأعمال نفسها بل فى التضاد المقوم لكل مجالات الانتاج الثقافى على الرغم من أنه يكتسب شكله النموذجى فى المجال الدينى، بين الأصولية والهرطقة. ومما له دلالة أن ڤيبر يتكلم أيضا فيما يتعلق بالكهنة والأنبياء عن فرض العادية (الأبتذال) Verallätaglichung وعن إزالة العادية Ausseralltäglichung أى فرض الروتين ومحو الروتين. فالعملية التى تُجر إليها الأعمال هى نتاج الصراع بين الذين – نتيجة للموقع المسيطر (ماديا وزمنيا) الذى يشغلونه داخل المجال (بفضل رأسمالهم النوعى) يكونون مسوقين إلى المحافظة أى إلى الدفاع عن الروتين وعن فرض الروتين، عن العادية وإشاعة العادية، أو بايجاز إلى الدفاع عن النظام الرمزى المقر، ومن جهة أخرى الذين يميلون إلى القطيعة الحافلة بالهرطقة، إلى نقد الأشكال المقرة، إلى تدمير النماذج السارية السائدة، وإلى العودة إلى نقاء الأصول. وفى الحقيقة إن معرفة البنية هى وحدها التى تستطيع أن تتيح أدوات معرفية حقيقية بالعمليات التى تؤدى إلى حالة جديدة للبنية والتى بهذه الصفة تحيط أيضا بشروط فهم هذه البنية الجديدة.

ومن المؤكد أن اتجاه التغيير كما تذكرنا البنيوية الرمزية (على نحو ما يعرفها ميشيل فوكو بالنسبة إلى حالة العلم) يعتمد على حالة نسق الإمكانات (المفهومية والأسلوبية.. الخ) الموروثة من التاريخ: فهى التى تحدد ما يكون ممكنا أو مستحيلا التفكير فيه أو عمله فى لحظة معطاة داخل مجال معين. ولكن ليس من المؤكد بدرجة أقل أنه يعتمد أيضا على المصالح (التى تكون فى الأغلب منزهة عن الغرض تماما وفقا لقواعد الوجود العادية)، التى توجه العناصر الفاعلة تبعا لموقعها فى البنية الاجتماعية لمجال الإنتاج نحو هذا أو ذاك من الممكنات المقترحة، أو بدقة أكبر نحو منطقة من حيز الممكنات المماثلة لتلك التى تشغلها فى حيز المواقع الفنية.

وبإيجاز إن استراتيجيات العناصر الفاعلة والمؤسسات المنغمسة فى الصراع الأدبى أو الفنى لا تتحدد بالمواجهة الخالصة مع الممكنات الخالصة، بل تعتمد على الموقع الذى تشغله هذه العناصر الفاعلة داخل بنية المجال، أى داخل بنية توزيع رأس المال النوعى، بالاعتراف سواء اتخذ طابع المؤسسة أو لم يتخذ الذى يسبغه عليها النظائر المنافسون والجمهور الواسع، والذى يوجه ادراكها للممكنات التى يتيحها المجال، و«اختيارها» لهؤلاء الذين يبذلون قصارى جهدهم فى أن يتحققوا وأن ينتجوا. ولكن على العكس فإن رهانات الصراع بين المسيطرين والمطالبين بمواقع السيطرة، والمسائل التى يتواجهون بسببها،

وحتى القضايا ونقيضها التى يضعونها موضع المعارضة، تعتمد على حالة الإشكالية الشرعية، أى على حيز المكنات التى خلفتها الصراعات السابقة التى تميل إلى توجيه البحث عن حلول، وبالتالى عن حاضر الانتاج ومستقبله.

الطابع الموضوعى للذات التى تفرض الطابع الموضوعى

فى نهاية هذه المحاولة لإعمال المبدأ الانعكاسى عند محاولة التجسيد الموضوعى «بالرجوع إلى الوراء» لحيز المكنات، الذى يتشكل بالنسبة إليه منهج لتحليل الأعمال الثقافية يسلط الضوء بدقة على الوظيفة الحاسمة لحيز المكنات فى بناء كل عمل ثقافى، نريد أن نكون مقتنعين بأن **أداة القطيعة** مع كل الرؤى الجزئية هى فكرة المجال. فهى فى الحقيقة، أو بدقة أكبر جهود بناء الموضوع الذى تحدد هى برنامجه، التى تتيح الإمكان الواقعى لاتخاذ وجهة نظر إلى مجمل وجهات النظر التى تشكلت بوصفها كذلك. وجهد التجسيد الموضوعى هذا يجد نفسه معرضا لنقد منهجى حينما ينطبق كما هى الحال هنا على نفس المجال الذى تقع فيه ذات التجسيد الموضوعى، مما يسمح باتخاذ وجهة نظر علمية إلى وجهة النظر الإمبريقية للباحث، الذى أسبغت عليه بهذه الطريقة صبغة موضوعية. بنفس صفة وجهات النظر الأخرى بكل تحديداتها وحدودها.

وبامتلاك الوسائل العلمية لجعل وجهة النظر الساذجة إلى الموضوع موضوعا للدراسة تستطيع الذات العلمية أن تحدث حقا القطيعة مع الذات الإمبريقية ودفعة واحدة مع كل العناصر الفاعلة الأخرى، التى سواء أكانت من المتخصصين أو العامة تظل محصورة داخل وجهة نظر يتجاهلونها بوصفها كذلك. وإذا كان من الصعب جدا فى بعض الأحيان توصيل نتائج بحث انعكاسى بالمعنى الصحيح، فذلك لأنه يجب الحصول من كل قارىء على تخليه عن رؤية «هجوم» أو «نقد» بالمعنى المعتاد فيما كان يريد أن يكون تحليلا، وعلى أن يقبل أن يتخذ فوق وجهة نظرة الخاصة وجهة نظر تفرض الموضوعية، هى أساس التحليل، وأن يربط نفسه وعلى الأخص فى خضوعة لنقد مؤسس على قبول مقدماته بالجهد ذى الطابع التحريرى من أجل فرض الطابع الموضوعى على كل التجسدات بدلا من رفضة من حيث المبدأ باختزاله إلى محاولة لإعطاء مظاهر الكلية العلمية لوجهة نظر جزئية.

ولكن تبنى وجهة النظر الانعكاسية ليس تخليا عن الموضوعية ولكنه طرح لامتياز الذات العارفة للتساؤل، وهو امتياز تطلقه الرؤية المعادية للنزعة التكوينية بطريقة اعتباطية، باعتباره متعلقا تعلقا خالصا بموضوع التفكير، وبفعل المعرفة المتحول نحو الموضوع noé-tique (مصطلح هو سرل)، على جهد التجسيد الموضوعى. إن تبنى وجهة النظر الانعكاسية

هو العمل على تحليل «الذات» الإمبريقيه بمصطلحات الموضوعية التى تبنيها الذات العلمية (وخاصة بتحديد موقعها فى محل معين من متصل المكان الزمان الاجتماعى) وبواسطة ذلك تحاشى الوعى بالضوابط والتحكم (الممكن) فيها، وهى التى تستطيع أن تؤثر فى «الذات» العلمية من خلال كل الصلات التى تربطها بـ«لذات» الامبريقية، بمصالحها ودوافعها وافتراضاتها المسبقة واعتقاداتها وعقيدتها الجازمة، والتى يجب أن يقطعها لكى يؤسس نفسه. ولا يكفى البحث داخل الذات كما تعلمنا الفلسفة الكلاسيكية فى المعرفة، عن شروط الإمكان وكذلك عن حدود المعرفة الموضوعية التى تؤسسها. بل ينبغى أيضا البحث داخل الموضوع الذى يبنيه العلم عن الشروط الاجتماعية لإمكان الذات العارفة، مثل الدراسة Skholè (الكلمة اليونانية فى الأصل تعنى وقت الفراغ وبعد ذلك أصبحت تعنى ما يوظف فيه وقت الفراغ من دراسة وكل ميراث المشاكل والمفاهيم والمناهج.. الخ التى تجعل نشاطها ممكنا) والحدود الممكنة لأفعال التجسيد الموضوعى.

ويؤدى هذا الشكل الخارج عن المألوف للانعكاس والتأمل إلى التخلى عن المزاعم الإطلاقية للموضوعية الكلاسيكية، ولكن دون إلزام لهذا السبب بالنزعة النسبية: ففى الواقع إن شروط إمكان الذات العلمية، وشروط إمكان موضوعها ليستا إلا شيئا واحدا، كما يناظر كل تقدم فى معرفة الشروط الاجتماعية لإنتاج الذوات العلمية تقدما فى معرفة الموضوع العلمى، والعكس بالعكس. ولا يتبدى ذلك على نحو أفضل إلا حينما يتخذ البحث لنفسه موضوعا فى المجال العلمى نفسه، أى فى الذات الحقيقية للمعرفة العلمية.

ملحـــق

المثقف الكلى (الشامل) ووهم كلية قوة الفكر

لا يتكشف وهم الفكر بلا حدود بمثل هذا الوضوح كما يتكشف فى التحليل الذى خص به سارتر أعمال فلوبير حيث نزع الغطاء عن حدود الفهم الذى يستطيع امتلاكه لمثقف آخر، أى لنفسه بوصفه مثقفاً . وهذا الحلم بكلية القوة يضرب بجذوره فى الموقع الاجتماعى غير المسبوق الذى بناه سارتر بتركيزه فى شخصه وحده مجموعاً من القدرات الثقافية والاجتماعية ظلت حتى ذلك الوقت منقسمة[1] . إن سارتر قد انتهك الحدود غير المرئية ولكن غير القابلة للعبور تقريباً التى تفصل بين الأساتذة المعلمين الفلاسفة أو النقاد والكتاب و«مضاربى البورصة» البورجوازيين الصغار «والوارثين» البورجوازيين، بين الحيطة الأكاديمية والجسارة الفنية، بين الاستقصاء والإلهام، بين ثقل المفهوم ورشاقة الكتابة. ولكن أيضاً بين التفكير المنعكس على نفسه والسذاجة . وهو بذلك قد ابتكر وجسد بالفعل شخصية «المثقف الكلى» الشامل، المفكر الكاتب الروائى الميتافيزيقى والفنان الفيلسوف الذى ينخرط فى الصراعات السياسية للحظة بكل قدراته وقواه الموحدة فى شخصه. وكان من أثر ذلك بين أشياء أخرى إعطاؤه الصلاحية للشروع فى علاقة غير تماثلية مع الفلاسفة كما مع الكتاب الذين ينتمون إلى الحاضر أو إلى الماضى، إنتوى التفكير فيها بأفضل مما لم يفعلوا بأن جعل من تجربة المثقف ومن مكانته الاجتماعية الموضوع الممتاز لتحليل اعتقد هو أنه شديد الوضوح .

---

(١) تناولت هنا من جديد الموضوعات وأحياناً المصطلحات الخاصة بمقال نشرته منذ أعوام طويلة بعنوان سارتر فى «London Review of Books» مجلة مراجعة الكتب عدد نوفمبر – ديسمبر ١٩٨٠ دون ذكر كل مراجع النصوص التى أشرت إليها محيلاً إلى عمل أنا بوشتى Anna Boschetti : سارتر ومجلة الأزمنة الحديثة، Paris, Minuit, 1955, Sartre "Les Temps Modernes" الذى فصل وعمق بدراسة نسقية عن المجال والأعمال التحليل الذى لم أقدم له إلا مخططاً سريعاً .

وقد سارت «الثورة» الفلسفية ضد فلسفات المعرفة (ويرمز لها ليون برونشفج Brunsch-wicg (١٨٦٩ – ١٩٤٤). مقترنة «بالثورة» في كتابة الفلسفة . وكان الشروع في تجسيد النظرية الهوسرلية في القصدية التي تهدف إلى أن تستبدل بالعالم المغلق للوعي الذي لا يعرف إلا نفسه العالم المفتوح للوعي الذي «يتفجر نحو» الأشياء نحو العالم، نحو الآخرين، يستتبع دخولاً مفاجئاً إلى الخطاب الفلسفي لعالم كامل من الموضوعات الجديدة (مثل نادل المقهى الشهير) المستبعدة من الجو المنزوي بعض الشيء للفلسفة «الأكاديمية»، بعد أن كانت مقصورة حتى ذلك الوقت على الكُتّاب . وقد استدعى ذلك أيضاً طريقة جديدة أدبية على نحو سافر في الكلام عن هذه الأشياء غير المعتادة . يضاف إلى ذلك أسلوب جديد في الحياة : الفسلفة المكتوبة وفق تقليد من تقاليد الكتّاب على منضدة المقهى . وقد ألغى سارتر – كما يتضح في اختياره لجاليمار حصن الأدب الخالص لنشر كتابات فلسفية كانت حتى ذلك الحين من اختصاص دار الكان Alcan سلف المطابع الجامعية Presses Universitaires – الحدود بين الفلسفة الأدبية والأدب الفلسفي، بين تأثير الأدبية، الذي يجيزه التحليل الظاهرياتي (الفنومنولوجي) وتأثير العمق الذي تضمنه التحليلات الوجودية للرواية الميتافيزيقية، في عمليه القصصيين «الغثيان» و«الجدار» . ويهيىء التحويل الدرامي للموضوعات الفلسفية وترويجها الواسع في المسرحيات ذات القضية مثل الأبواب المغلقة Huis clos (جلسة سرية) أو « الشيطان والرحمن» إدخالها في المحادثة البورجوازية وفي دروس الفلسفة على السواء .

أما النقد الذي كان تقليدياً تخصصاً جامعياً فقد صار مصاحباً لا يُستغنى عنه لهذا التحول العميق في بنية تقسيم العمل العقلي، وأثناء سنوات التلمذة وجد سارتر في تحليل مؤلفيه الذين اختارهم وكلهم غرباء على المعبد المقدس التعليمي فرصة – أكاديمية بعض الشيء – لإحصاء وتمثل التقنيات المقومة «لحرفة» كاتب طليعي، محققاً تكاملاً بين إسهامات سيلين Céline (١٨٩٤ – ١٩٦١ – روائي فوضوي النزعة وناقد للإنسانية أسلوبه حافل باللغة الدارجة والبذاءة أحياناً حافل كان معادياً للسامية ومتعاوناً مع النازي أثناء الاحتلال)، وجويس وكافكا وفوكنر في شكل أدبي معترف به على الفور «وكلاسيكي» جداً في الواقع. وكان وضعه في المسرح لا يتجاوز ذلك حيث ظل أكثر قرباً من جيرودو Girau-doux(١٨٨٢ – ١٩٤٤ روائي ومسرحي يستخدم الأساطير والرموز والتخيلات للدفاع عن القيم الأساسية في عالم يخرج عليها) وهو كاتب آخر متخرج في المعلمين العليا، وعند اللزوم من بريخت في مسرحية سارتر «سجناء ألتونا» – بالقياس إلى أونسكو Ionesco أو بيكيت Beckett، فهو لم يحدث في الرواية ثورة الأشكال التي تدعو لها كتاباته النقدية في

سلسلة «مواقف» . بيد أن هذا الخطاب النقدى قد سمح بإعطاء مظهر «محضر تحليلى لعميلة فرض تعريف جديد للكاتب وللشكل الروائى ، فعندما كتب عن فوكنر أن التقنية الروائية تتضمن رؤية ميتافيزيقية، كان يكشف عن ذات نفسه باعتباره حائزاً لاحتكار الشرعية، بشأن الرواية ضد أمثال جيد ومورياك وكذلك مالرو، بما أنه الوحيد الذى يمتلك «ترخيص» أو «إجازة» رجل الميتافيزيقيا . ولا تظهر وظيفة إضفاء الشرعية على الذات من جانب النقد جيداً بمثل ما تظهر فى حالة اقترابه من أن يكون سجالاً منطبقاً على المتنافسين المباشرين إلى أقصى مدى مثل البيركامو Camus وبلانشو Blanchot تربط أعماله النقدية بين النشاط الإبداعى وتجربة الغياب والخواء) وهنرى باتاى (١٨٧٢ - ١٩٢٢. شاعر ودرامى وناقد مسرحى) المطالبين بموقع السيادة حيث لا مكان إلا لفرد واحد، وبالرموز والشعارات الملازمة لهذا الموقع مثل حق الحصول على ميراث كافكا الروائى الميتافيزيقى بامتياز .

إن استراتيجيات التميز التى يسمح بها النقد مدينة بفاعليتها الخاصة لحقيقة أنها تعتمد على العمل، «الكلى» الذى يجيز لمؤلفه أن يُدخل فى كل ميدان من الميادين كلية رأس المال التقنى والرمزى المكتسب فى الميادين الأخرى، فيدخل الميتافيزيقا فى الرواية أو الفلسفة فى المسرح محدداً بالضربة نفسها منافسيه بوصفهم مثقفين جزئيين أى مبتورين. . فليس ميرلو بونتى رغم بعض الجولات فى النقد إلا فيلسوفاً، كما أن كامو قد كشف بسذاجة فى «أسطورة سيزيف» «والإنسان المتمرد» عن أنه لا يمتلك الكثير باعتباره فيلسوفاً محترفاً، فهو ليس إلا روائياً، وليس بلانشو إلا ناقداً، وليس باتاى إلا كاتب مقالات، دون أى كلام عن ريمون آرون، فهو فاقد الجدارة مهما يحدث لأنه لم يمتلك قط ذلك المكون الآخر المحتوم لشخصية المثقف الكلى وهو الالتزام (باليسار) .

وبعد أن استعد سارتر بالمقالات النقدية والبيانات الفلسفية لما قبل الحرب العالمية الثانية، وكذلك بالنجاح الكبير لرواية «الغثيان» التى لقيت اعترافاً فورياً بوصفها التركيب «المهيب» للأدب والفلسفة، اكتمل فيه تركيز كل أنواع رأس المال الثقافى الذى يؤسس شخصية المثقف الكلى فيما بعد الحرب مباشرة مع إنشاء «الأزمنة الحديثة» المجلة «العقلية الثقافية» التى كما يشهد تركيب هيئة تحريرها تجمع تحت راية سارتر الممثلين الأحياء لكل التقاليد الثقافية المتصالحة فى أعمال وشخص المؤسس، مثلما تسمح بأن تؤسس فى برنامج جماعى المشروع السارترى للتفكير فى كل جوانب الوجود («يجب ألا يفوتنا شئ من زماننا» كما يقول «التقديم»)، وبأن توجه كل الإنتاج الثقافى على هذا النحو سواء فى شكله أو فى موضوعاته:

ولكن مصالحة كل أنواع الإنتاج التى حققها سارتر تظل شكلاً جزئياً من الطموح الفلسفى النابع عن تقاطع فلسفتى ظاهريات، ظاهريات هيجل كما قرأها كوجيف Kojève (له كتاب مدخل إلى قراءة هيجل)، وظاهريات هوسيرل كما أعاد هيدجر فيها النظر. ومن خلال الفيلسوف - الكاتب - فإن الفلسفة التى كانت - مع كانط خاصة - ثابتة فى عدائها لتلويث سمعتها بالنجاح المادى قد وصلت فى المجال الثقافى بأسره إلى الموقع المهيمن الذى ظلت دائماً تطالب به دون أن تحصل عليه أبداً إلا فى المجال الجامعى . ومن المفهوم أن إرادة تحقيق الكلية، وهى الشكل الذى يتخذه طموح السلطة المطلقة فى المجال الثقافى، لا تتأكد أبداً بمثل هذا الوضوح إلا داخل الأعمال الفلسفية وخاصة بين صفحات كتاب «الوجود والعدم» فى المحل الأول، وهو التأكيد الأول للطموح إلى الفكر الذى لا يمكن تجاوزه (والذى يجد سلاحه المطلق فى الديالكتيك الذى يلتهم كل شىء لكتاب، نقد العقل الديالكتيكى» وهو الجهد النهائى للحفاظ على سلطة ثقافية مهددة) . إن حجم العمل بذاته الذى هو حجم الكتب الجامعة أو المجموعات Sommes التى تعرض فى أوج الفلسفة المدرسية مجموع المسائل مرتبة ترتيباً منطقياً) والرسائل Traités (التى تعالج كل منها مسألة خاصة)، واتساع مجال الرؤية وعالم الموضوعات المعالجة، والذى يبدو فى الظاهر مطابقاً فى الامتداد للحياة نفسها، هو فى الحقيقة كلاسيكى جداً وقريب جداً من التقليد المدرسى الموسع كما أن التعالى الكلى (الذى يتسم بين علامات أخرى بغياب المراجع) فى المواجهة مع المؤلفين الذين ينتسبون إلى أعلى المراتب، هيجل وهوسرل أو هيدجر، وربما بوجه خاص الادعاء بتجاوز كل شىء والحفاظ على كل شىء، إبتداء من موضوع مذاهب الفكر المتصارعة مثل التحليل النفسى أو العلوم الاجتماعية، مثل كل شىء فى هذا العمل شاهد على إرادة إقامة الفلسفة باعتبارها المستوى المؤسس (بالكسر)، والمؤسسة (بالفتح) لكى تحكم أو تسود دون مشاركة كل مناحى الوجود والفكر، ولكى تشرع فى أن تكون مستوى متعالياً قادراً على أن يقدم للشخص والمؤسسة أو الفكر الذى ينطبق عليه حقيقة لذاته قد انتزعت منه .

وبعد أن صار سارتر تجسيداً للمثقف الكلى الشامل، لم يكن باستطاعته أن يتفادى مواجهة متطلبات التزام مغروس فى شخصية المثقف منذ زولا، هو قضية أن يكون بلسماً خلقياً، وهى قضية مقومة بالكامل لشخصية المثقف السائد والتى فرضت فى لحظة ما على أندريه جيد نفسه . وحينما واجه سارتر السياسة أى فى الفترة شبه الثورية التى أعقبت نهاية الحرب العالمية الثانية، وواجه الحزب الشيوعى، وجد مرة ثانية فى الإستراتيجية الفلسفية على نحو نموذجى، للتجاوز الجذرى بواسطة طرح الأسس للتساؤل النقدى

(وسوف يستعملها كذلك بالنسبة للماركسية وعلوم الإنسان) وسيلة لإعطاء شكل مقبول نظرياً لعلاقة إضفاء الشرعية المتبادل الذى بذل كل ما فى وسعه لإقامته مع الحزب الشيوعى (على طريقة السيرياليين قبل الحرب ولكن فى مناخ فكرى مختلف جداً ووضع للحزب الشيوعى شديد الاختلاف كذلك). وليس فى القبول الحر لوضع رفيق الطريق (الذى يتفق مع الحزب فى بعض المسائل العملية) ذى التحليق العالى شىء من تسليم الذات بلا شرط (وهو شىء حسن بالنسبة إلى البروليتاريا وفقاً للمعادلة : «الحزب هو البروليتاريا») على نحو ما كان الكثيرون يريدون أن يروا فى هذا القبول : بل هو ما يسمح للمثقف بأن يشكل نفسه بوصفه وعياً مؤسساً للحزب، وبأن يضع نفسه من الحزب والشعب فى علاقة مماثلة للعلاقة بين الوجود من أجل ذاته Pour-soi والوجود فى ذاته En-Soi (الوجود فى ذاته يعنى عند سارتر الواقع المادى والوجود من أجل ذاته أو لذاته هو الوجود فى ذاته بعد أن يفقد هذا الطابع ويتأسس باعتباره وعياً) . وسوف يضمن لنفسه بذلك تصريحاً بالفضيلة الثورية مع المحافظة على الحرية الكاملة لالتصاق انتقائى هو وحده القادر على أن يتأسس عقلانياً . وهذه المسافة من كل المواقع القائمة ومن كل الذين يشغلونها، مثل شيوعيى مجلة «النقد الجديد» أو كاثوليك مجلة إسبرى Esprit ، (الروح) ، هى التى تعرِّف «المثقف الحر»، وتجليه أو تحول هيئته الأنطولوجية كوجود لذاته .

ومن الممكن فى الواقع إيضاح أن المقولات الأساسية لنظرية الوجود (الأنطولوجيا) عند سارتر، مثل الوجود فى ذاته والوجود لذاته، هى شكل متسام من نقيض الموضوع (أو نقيض القضية) الذى يتسلط على كل أعمال سارتر، بين «المثقف» والبورجوازى» أو الشعب: وهو «هجين، لا تبرير له، وغشاء رقيق من العدم والحرية بين البورجوازيين «الأوغاد» فى رواية «الغثيان» والشعب، وهما يشتركان فى أنهما بالكامل ماهما عليه دون زيادة، أما المثقف فهو دائماً على مبعدة من ذاته نفسها، منفصل عن وجوده ومن ثم عن كل الذين ليسوا إلا ماهم عليه (تتطابق إمكاناتهم مع تحققها) بواسطة ذلك الانحراف الضئيل الذى لا يمكن تجاوزه الذى يصنع تعاسته وعظمته[٢] . تعاسته إذن هى عظمته : وتلك الإستدارة تقع فى قلب التبدل الإيديولوجى فى هيئة الذى يسمح للمثقف من فلوبير إلى سارتر (وأبعد منهما) بأن يؤسس نقطة ارتكاز شرفه الروحى على تحويل فى طبيعة استبعاده من السلطات والامتيازات المادية لكى يصير اختياراً حراً . ويمكن «للرغبة فى

---

(٢) هذا النزوع إلى الخلط داخل الفئة المنطقية نفسها بين «البورجوازى» والشعب، هو ثابت من ثوابت رؤية العالم الاجتماعى عند الكتاب والفنانين، وعلى نحو أعم عند المثقفين ، وهو يلاحظ على الأخص عند فلوبير .

أن يكون الفرد إلهاً» ، هى إتحاد متخيل بين «الوجود فى ذاته» و«الوجود لذاته»، يضعه سارتر فى أعماق كلية الوضع البشرى، ألا تكون بعد كل شىء إلا شكلاً متحول الهيئة من الطموح إلى مصالحة بين الإمتلاء الراضى عن نفسه للبورجوازى والقلق النقدى للمثقف، وهو حلم يداعب المثقفين يجد تعبيره الأكثر سذاجة عند فلوبير : أن تعيش مثل البورجوازى وأن تفكر مثل نصف إله .

لقد حول سارتر التجربة الاجتماعية للمثقف، المنبوذ صاحب الامتيازات المكرس للعنة الوعى (المباركة) التى تحظر عليه المطابقة المغتبطة مع ذاته، وللعنة الحرية التى تضعه على مبعدة من وضعه المشروط ومن اشتراطاته، إلى بنية أنطولوجية مقومة للوجود الإنسانى فى كليته . كما أن التوعك الذى يعبر عنه هو داء الوجود العقلى وليس ألم الوجود فى العالم العقلى، حيث يكون المثقف بعد إمعان النظر مثل سمكة فى الماء[٣] .

(٣) إن استيعاباً أكثر اكتمالاً «لأثر سارتر» يفترض تحليل الشروط الاجتماعية لظهور طلب اجتماعى لنوع من النبوة عند المثقفين: الشروط المتعلقة بالوضع مثل تجارب القطيعة، والمأساة والقلق المرتبطة بالأزمات الجمعية والفردية التى ولدها الحرب والاحتلال والمقاومة والتحرير، والشروط البنيوية مثل وجود مجال ثقافى مستقل مزود بمؤسساته الخاصة لإعادة الإنتاج (مدرسة المعلمين العليا) ، ولإضفاء الشرعية (مجلات وندوات وحلقات وناشرين وأكاديميات) ومن ثم قادر على دعم الوجود المستقل «لأرستقراطية الذهن أو الذكاء» منفصلة عن السلطة أى مدربة على الوقوف ضد السلطات وعلى فرض تعريف خاص للإنجاز الثقافى وإقراره .

وجهة نظر المؤلف
بعض الخصائص العامة
لمجالات الإنتاج الثقافى

[إن موضوع النقد الحقيقى يجب أن يكون اكتشاف ما هى المشكلة التى طرحها المؤلف (دون أن يعرفها ودون أن يدرى بها) والبحث عما إذا كان قد حلها أو لم يحلها] بول فاليرى

يفترض العلم الذى يدرس الأعمال الثقافية ثلاث عمليات ضرورية كما هى بالضرورة مترابطة مثل المستويات الثلاثة للواقع الاجتماعى التى تتفهمها : أولاً تحليل موقع المجال الأدبى (الخ) داخل مجال السلطة، وتطوره خلال الزمن ، وفى المحل الثانى تحليل البنية الداخلية للمجال الأدبى (..الخ)، وهو عالم يخضع لقوانين سيرورته وتحوله الخاصة، أى بنية العلاقات الموضوعية بين المواقع التى يشغلها أفراد أو مجموعات توجد فى وضع المنافسة من أجل الشرعية، وأخيراً تحليل تكوين التطبعات الخاصة بشاغلى هذه المواقع أى أنساق الاستعدادات التى بما أنها إنتاج مسار اجتماعى وموقع داخل المجال الأدبى (الخ) فهى تجد فى هذا الموقع فرصة ملائمة بدرجة تزيد أو تنقص لأن تتحقق ذاتياً (فبناء المجال هو المقدمة المنطقية لبناء المسار الاجتماعى بوصفه سلسلة من المواقع المحتلة على التعاقب داخل هذا المجال[1]).

---

(١) هذا النص الذى يستهدف الكشف فى التحليلات التاريخية للمجال الأدبى التى تجىء فيما يلى عن قضايا تصدق على مجموع مجالات الإنتاج الثقافية يضع بين قوسين المنطق النوعى لكل مجال من المجالات المتخصصة (دينى وسياسى وقانونى وفلسفى وعلمى) الذى حللته فيما سبق والذى سأجعله موضوعاً لعمل مقبل .

يستطيع القارىء طوال هذا النص أن يضع محل كلمة كاتب كلمات رسام أو فيلسوف أو عالم .. الخ، ومحل كلمة أدبى كلمات **فنى أو فلسفى أو علمى** .. الخ. (ولتذكيره فى جميع المرات التى سيكون ذلك فيها ضرورياً أى فى كل المرات التى لم يمكن فيها اللجوء إلى الدلالة النوعية العامة للمنتج (بالكسر) الثقافى التى اختيرت دون متعة خاصة للإشارة إلى القطيعة مع الأيديولوجية الكاريزمية فى «المبدع» أو «الخالق»، سوف نلحق باستعمال كلمة «كاتب» التعبير إلى آخره الخ») ولا يعنى ذلك تجاهل الفروق بين المجالات . ومن ثم على سبيل المثال كثافة الصراع تتغاير بلا شك وفقاً للأنواع الأدبية ووفقاً لندرة القدرة النوعية التى تتطلبها فى كل عصر، أى وفقاً لاحتمال «المنافسة المخادعة» أو «الممارسة غير القانونية» (وهذا ما يفسر دون جدال أن المجال الثقافى الذى يظل دوماً تحت تهديد التبعية والمنتجين غير المستقلين هو أحد الأماكن الممتازة للإحاطة بمنطق الصراع الذى يتسلط على كل المجالات) .

وهكذا فإن التراتب الواقعى للعوامل التفسيرية يفرض قلب المسعى الذى يتبناه المحللون فى العادة : فينبغى التساؤل لا عن كيف وصل هذا الكاتب إلى أن يكون ما صار إليه، بالمخاطرة بالوقوع فى الوهم الإستراتيجى لتماسك أعيد بناؤه – ولكن كيف استطاع بعد أن نعرف أصله الاجتماعى والخصائص المتشكلة اجتماعياً الواجب توافرها عنده، أن يشغل أو فى بعض الحالات أن ينتج المواقع المصنوعة سلفاً أو التى يتعين صنعها والتى تقدمها حالة معينة من المجال الأدبى (..الخ)، وأن يعطى بذلك تعبيراً كاملاً ومتسقاً إلى هذه الدرجة أو تلك عن المواقف التى كانت مغروسة فى الحالة الكامنة داخل هذه المواقع (وعلى سبيل المثال فى حالة فلوبير التناقضات الكامنة فى الفن للفن، وعلى نحو أعم فى وضع الفنان) .

المجـــال الأدبـــى داخل مجـــال السلطـــة

لا يمكن تفسير عدد من ممارسات وتمثلات الفنانين والكتاب (على سبيل المثال ازدواجهم سواء إزاء الشعب أو إزاء البورجوازية) إلا بواسطة الإحالة إلى مجال السلطة الذى بداخله يشغل المجال الأدبى (الخ) نفسه موقعاً خاضعاً للسيطرة. فمجال السلطة هو حيز علاقات القوة بين العناصر الفاعلة أو المؤسسات التى تشترك فى امتلاك رأس المال الضرورى لشغل المواقع المسيطرة داخل المجالات الأخرى (اقتصادية أو ثقافية على الأخص) إنه محل صراعات بين حائزى سلطات (أو أنواع من رأس المال) مختلفة، مثل الصراعات الرمزية بين الفنانين و«البورجوازيين» فى القرن التاسع عشر التى يكون رهانها

إما تحويل أو المحافظة على القيمة النسبية لأنواع رأس المال التى تحدد فى كل لحظة القوى المعرضة لأن تكون مشتبكة فى هذه الصراعات(٢) .

وتحدياً لكل أشكال النزعة الاقتصادية، فإن النظام الأدبى (الخ) الذى تأسس تدريجياً فى نهاية عملية طويلة وبطيئة من اكتساب الاستقلال يقدم نفسه بوصفه عالماً اقتصادياً مقلوباً : فهؤلاء الذين يدخلونه لهم مصلحة فى التنزه عن المصلحة والغرض : مثل مصطلح النبوة بمعناها الاستعارى وخاصة نبوة سوء الطالع ، وهى عند فيبر تبرهن على أصالتها بحقيقة أنها لا تدر أى مكسب(٣). وتجد القطيعة ، المتصفة بالهرطقة، مع التقاليد الفنية السائدة معيار أصالتها فى التنزه عن المصلحة . ولا يعنى ذلك أنه لا يوجد منطق اقتصادى لهذا الاقتصاد الكاريزمى المؤسس على ذلك النوع من المعجزة الاجتماعية أى على الفعل الخالص المتحرر من أى تحديد سوى المقصد الجمالى بالمعنى الدقيق . وسنرى أن هناك شروطاً اقتصادية للتحدى الاقتصادى الذى يؤدى إلى التوجه نحو المواقع التى تحدق بها المخاطر للطليعة الثقافية والفنية، وللاستعداد لمتابعته على نحو متصل فى غياب كل مقابل مالى، كما أن هناك شروطاً اقتصادية للوصول إلى المكاسب الرمزية التى هى عرضة لأن تتحول فى المدى الطويل إلى هذه الدرجة أو تلك إلى مكاسب اقتصادية .

∴ ∴ ∴

وينبغى أن نحلل وفقاً لهذا المنطلق الصلات بين الكتاب أو الفنانين والناشرين أو مديرى صالات العرض . فهذه الشخصيات المزدوجة (التى صور فلوبير نموذجاً لها فى شخص «أرنو») هى التى بواسطتها يتغلغل منطق الاقتصاد ليبلغ قلب عالم الإنتاج المقصورعلى المنتجين، كما يجب عليها أن تجمع استعدادات متناقضة تماماً : استعدادات اقتصادية تكون فى بعض قطاعات المجال غريبة تماماً على المنتجين، واستعدادات عقلية قريبة من استعدادات المنتجين الذين لن يستطيعوا استغلال عملهم إلا بمقدار ما يعرفون كيف يتذوقونه ويقيمونه. وفى الواقع إن منطق التماثلات البنيوية بين مجال الناشرين والعارضين ومجال الفنانين أو الكتاب المناظرين يقضى بأن كل واحد من «باعة معبد» الفن لابد أن يبدى صفات قريبة من صفات فنانيه أو كتابه (الذين يتعامل معهم) مما يشجع رابطة الثقة

(٢) أدخلت فكرة مجال السلطة (بورديو . مجال السلطة المجال الثقافى وتطبع الطبقة) لتعليل «الآثار» التى يمكن أن تكون ملاحظة حتى داخل المجال الأدبى أو الفنى والتى تمارس فعلها مع قوى مختلفة على مجموع الكتاب الفنانين. وقد اكتسب مضمون الفكرة تدقيقاً شيئاً فشيئاً وعلى الأخص بالاستفادة من البحوث التى أجريت على كليات المهنيين وعلى مجموع المواقع المسيطرة التى تؤدى إليها هذه الكليات (بورديو نبالة الدولة. الكليات المهنية وروح التضامن) .

Cf. P.Bourdieu, La Noblesse d'État. Grandes écoles et. esprit de corps, op. cit., p. 375 sq.)

(٣) فيبر . اليهودية القديمة .

Cf. M. Weber, Le Judaisme antique,Paris, Plon 1971, P. 499.

والإيمان التى يتأسس عليها الاستغلال (فالتجار يستطيعون الاكتفاء بأخذ الكاتب أو الفنان بكلامه وبمقتضى لعبته الخاصة، أى بالتنزه عن الغرض المتخذ سمة القانون، للحصول منه على التنازل الذى يجعل أرباحهم ممكنة) .

∴ ∴ ∴

ونتيجة للتراتب الذى يقوم داخل العلاقات بين الأنواع المختلفة من رأس المال وبين حائزيها، تشغل مجالات الإنتاج الثقافى موقعاً خاضعاً للسيطرة مؤقتاً داخل مجال السلطة . ومع تحررها بقدر ما تستطيع من الضوابط والمطالب الخارجية فإنها تبقى مخترقة من جانب ضرورة المجالات التى تضمنها، أى ضرورة الربح الاقتصادى أو السياسى. وينجم عن ذلك أنها تكون فى كل لحظة محلاً لصراع بين مبدأى التراتب، المبدأ التابع، الملائم للذين يسيطرون على المجال اقتصادياً وسياسياً (على سبيل المثال الفن البورجوازى)، والمبدأ المستقل (على سبيل المثال «الفن للفن») . الذى يدفع المدافعين عنه الأكثر راديكالية إلى أن يجعلوا من الإخفاق المؤقت علامة على الإنتقاء (الامتياز) ومن النجاح علامة على المهادنة مع العصر(٤). ويعتمد وضع علاقة القوى فى هذا الصراع على الاستقلال الذاتى الملازم على نحو شامل للمجال، أى على الدرجة التى تصل فيها معاييره واجراءاته إلى أن تفرض نفسها على مجموع منتجى الثروات الثقافية وعلى أولئك الذين لأنهم يشغلون الموقع السائد (مادياً وعلى نحو مؤقت) فى مجال الإنتاج الثقافى (مثل مؤلفى المسرحيات أو الروايات الناجحة) أو يطمحون إلى شغله (مثل المنتجين الخاضعين للسيطرة المتأهبين للقيام بمهام ارتزاقية) فهم أشد الناس قرباً من شاغلى الموقع المماثل فى مجال السلطة، ومن ثم فهم أشد الناس حساسية للمطالب الخارجية وللمطالب التابعة .

وتتكشف درجة استقلال مجال إنتاج ثقافى ما فى الدرجة التى يخضع بها مبدأ فرض التراتب الخارجى لمبدأ فرض التراتب الداخلى : فكلما ازداد الاستقلال ازدادت ملاءمة علاقة القوى الرمزية لأشد المنتجين استقلالاً عن الطلب ، وازداد ميل القطيعة إلى الاستفحال بين قطبى المجال، أى بين المجال الفرعى للإنتاج المحدود، حيث لايجد المنتجون زبائن إلا بين المنتجين الآخرين الذين هم أيضاً منافسوهم المباشرون، والمجال الفرعى للإنتاج الكبير الذى يوجد من الناحية الرمزية مستبعداً فاقداً الاعتبار . وفى المجال الأول وقانونه الأساسى هو الاستقلال إزاء الطلب الخارجى، يتأسس اقتصاد الممارسات كما هى الحال فى لعبة «من يخسر يكسب» على قلب المبادىء الأساسية لمجال السلطة وللمجال

---

(٤) إن وضع «الفن الاجتماعى» فى هذه العلاقة ملتبس تماماً، فعلى الرغم من أنه يحيل الإنتاج الفنى أو الأدبى إلى وظائف خارجية (وهى التى لا يفوت دعاة الفن للفن أن يوجهوا اللوم بسببها) إلا أنه يشترك مع «الفن للفن» فى الرفض الجذرى للنجاح المادى و«للفن البورجوازى» الذى يعترف به دون اكتراث بقيم التنزه عن المصلحة.

الاقتصادى فهذا الاقتصاد يستبعد البحث عن الربح ولا يضمن أى نوع من التناظر بين الاستثمارات والعوائد المالية، وهو يدين تعقب الأمجاد وألوان العظمة المادية والاجتماعية، ووفقاً لمبدأ فرض التراتب الخارجى السائد فى مناطق سائدة مؤقتاً من مجال السلطة (وكذلك من المجال الاقتصادى) أى وفقاً لمعيار **النجاح المادى** الذى يقاس بمؤشرات النجاح التجارى (مثل مجموع النسخ المطبوعة، وعدد العروض بالنسبة للمسرحيات .. الخ) أو الشهرة الاجتماعية (مثل الأوسمة والمناصب العامة .. الخ) فإن الصدارة تصبح منوطة بالفنانين (الخ) الذين يعرفهم *«الجمهور الواسع»* ويعترف بهم . أما مبدأ فرض *التراتب* الداخلى أى درجة التكريس النوعى، فهو يدعم الفنانين (الخ) الذين يكونون معروفين ومعترفاً بهم من أقرانهم وحدهم (على الأقل فى الطور الابتدائى من مشروعهم) والذين هم مدينون، على الأقل من الناحية السلبية بمكانتهم إلى حقيقة أنهم لا يتنازلون عن أى شىء بناء على طلب «الجمهور الواسع» .

ويقدم حجم الجمهور (ومن ثم نوعيته الاجتماعية) مقياساً جيداً لدرجة الاستقلال (الفن الخالص»، «البحث الخالص» ..الخ) أو لدرجة التبعية («الفن التجارى» والبحث التطبيقى» ..الخ) إزاء طلب «الجهور الواسع» وضوابط السوق، ومن ثم للتشبث المفترض بقيم التنزه عن المصلحة ولذلك فإن حجم الجمهور يشكل بلا جدال المؤشر الأكثر ثباتاً ووضوحاً للموقع المحتل داخل المجال . وتنشأ التبعية فى *الواقع* بواسطة الطلب *الذى* يستطيع أن يتخذ شكل توصية أو «طلبية» ذات طابع شخصى يصوغه «صاحب عمل» أو را ع أو زبون أو شكل توقع أو إقرار بلا إسم من جانب السوق. وينجم عن ذلك أنه لا شىء يقسم المنتجين الثقافيين بأكبر وضوح مثل العلاقة التى يقيمونها مع **النجاح التجارى** أو المادى الاجتماعى عموماً (ووسائل الحصول عليه مثل الخضوع هذه الأيام للصحافة أو لوسائل الاتصال الحديثة)، المعترف به والمقبول أى الذى يبحث عنه بعض المنتجين صراحة، والمرفوض من جانب المدافعين عن مبدأ التراتب المستقل بوصفه شهادة على اهتمام مرتزق بالأرباح الاقتصادية والسياسية . كما يشكل المدافعون الأكثر حزماً عن الاستقلال من التضاد بين الأعمال المصنوعة من أجل الجمهور والأعمال التى يجب أن تصنع جمهورها معياراً أساسياً للتقييم .

وهذه الرؤى المتعارضة للنجاح المادى وللإقرار الاقتصادى تجعل بعض المجالات القليلة إن لم يكن مجال السلطة نفسه، تتيمز بأن التناحر فيها شامل (فى حدود المصالح المرتبطة بالانتماء إلى المجال) بين شاغلى المواقع المستقطبة : فالكتاب أو الفنانون أصحاب الآراء المتعارضة يستطيعون فى الحد الأقصى ألا يشتركوا فى شىء سوى الإسهام فى الصراع من أجل فرض تعريفات متضادة للإنتاج الأدبى أو الفنى . وذلك تصوير محكم *للتمايز* بين

علاقات التفاعل والعلاقات البنوية المقومة لمجال ما، فهما تستطيعان ألا تلتقيا أبداً أى أن تتبادلا التجاهل على نحو منهجي، وتظلان محددتين بعمق فى ممارستهما بواسطة علاقة التضاد التى توحدهما .

وفى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وهو وقت بلغ فيه المجال الأدبى درجة من الاستقلال لم يتجاوزها منذ ذلك الحين، كان هناك تراتب أول وفقاً لدرجة التبعية الواقعية أو المفترضة إزاء الجمهور والنجاح والاقتصاد . وهذا التراتب الرئيسى وجد نفسه متقاطعاً مع تراتب آخر تأسس (فى البعد الثانى للحيز) وفقاً للنوعية الاجتماعية والثقافية للجمهور الذى تؤثر فيه الأعمال (والمقياس هو المسافة المفترضة من بؤرة القيم النوعية)، ووفقاً لرأس المال الرمزى المكفول للمنتجين بواسطة الاعتراف. وعلى هذا النحو فإنه داخل المجال الفرعى للإنتاج المحدود الذى لا يعترف – لأنه مكرس بطريقة مطلقة للإنتاج من أجل المنتجين وحدهم – إلا بمبدأ الشرعية النوعية، نجد هؤلاء الذين ضمنوا اعتراف أمثالهم، وهو مؤشر مفترض لتكريس دائم (الطليعة الراسخة المعترف بها) يقفون موقف المعارضة من أولئك الذين لم يصلوا إلى نفس الدرجة من الاعتراف من وجهة نظر المعايير النوعية . وهذا الموقع الأدنى يجمع فنانين أو كتاب من أعمال وأجيال فنية مختلفة يستطيعون منازعة الطليعة راسخة القدم سواء باسم مبدأ جديد للشرعية، أو وفقاً لنموذج المروق والهرطقة، أو باسم العودة إلى مبدأ قديم للشرعية.

وعدم النجاح هو فى ذاته ملتبس بما أن من الممكن إدراكه إما باعتباره شيئاً وقع عليه الاختيار أو باعتباره شيئاً تتم معاناته، ولأن مؤشرات الاعتراف من جانب الأقران الذى يفصل بين «الفنانين والذين حلت عليهم اللعنة» و«الفنانين الفاشلين» هى دائماً غير أكيدة وملتبسة سواء بالنسبة إلى الملاحظين (بالكسر) أو بالنسبة إلى الفنانين أنفسهم : فالمؤلفون الأشد معاناة لسوء الطالع يستطيعون أن يجدوا فى عدم التحدد الموضوعى من هذا القبيل وسيلة لأن يحتفظوا بنوع من عدم اليقين حول مصيرهم الخاص، ويساعدهم فى ذلك كل سند مؤسسى يضمنه لهم سوء الطوية الجمعى، وبالإضافة إلى ذلك، فإن إضفاء طابع المؤسسة على الثورة الدائمة بوصفها نمطاً شرعياً لتحويل مجالات الإنتاج الثقافية يجعل الطليعة الأدبية والفنية تستفيد منذ نهاية القرن التاسع عشر من حكم مسبق ملائم مؤسس على ذكرى «خداع» الإدراك الحسى والتقييم عند نقاد وجماهير الماضى. إن الإخفاق يستطيع إذن دائماً أن يجد تبريراته فى مؤسسات منحدرة عن عمل تاريخى بأجمعه، مثل فكرة «الفنان الرجيم» الذى يضفى وجوداً معترفاً به على الفجوة الواقعية أو المفترضة بين النجاح المادى والقيمة الفنية . وعلى نحو أوسع تؤكد حقيقة أن العناصر الفاعلة أو الهيئات

المخصصة أو التى خصصت نفسها للحكم والتكريس – والتى هى نفسها فى صراع من أجل التكريس، ومن ثم فهى دائماً معتبرة ذات طابع نسبى وعرضه للمنازعة – دعماً موضوعياً لتأثير سوء الطوية الذى بفضله يستطيع الرسامون الذين بلا زبائن ، والممثلون بلا أدوار والكتاب بلا كتب منشورة أو جمهور أن يضعوا قناع التنكر على فشلهم بأن يتلاعبوا بالتباس معايير النجاح، مما يسمح بالخلط بين الفشل المختار والمؤقت من جانب «الفنان الرجيم» والفشل الذى لا يحتمل تأويلاً من جانب الذى لا يصيب هدفاً . إلا أن الجهد الذى يصير على نحو متزايد صعباً ، بحيث أنه مع الزمن والتقادم وتقلص المكنات الذى يبرزه تكرار النتائج السلبية يجعل الامتداد الإرادى لعدم الحسم المراهق مزعزعاً لا يمكن احتماله .

∴ ∴ ∴

حتى إذا كان منطق المنافسة على إعادة اكتشاف أعمال الماضى ورد الاعتبار لها أو الاعتراف بها ينتهى بتأكيد شكل من مواصلة البقاء الأدبى» لعدد من الكتاب الذين كان معاصروهم قد صنفوهم دون تردد فى خانة «الفاشلين» فمن النادر أن نلتقى بحاله تشبه فى الخروج على المعتاد حالة الفونس راب Alphonse Rabbe مؤلف «دفتر رجل متشائم»، الذى أعيد نشره حديثاً، والذى رسم باسكال كازانوفا Pascal Casanova صورته على هذا النحو : كاتب فاشل منسى مر عليه بالصمت جميع معاصريه، وشاعر عادى، ولد فى ١٧٨٨ فى برفانس وقد فشل فى جميع مشاريعه . رسام مخفق ناقد فنى دون موهبة كبيرة، موسيقى هاو، ممثل كانت لهجته الجنوبية تجعل منه أضحوكة، أو شيئاً كوميدياً، ومؤرخ من الدرجة الثانية ورجل سياسة إقليمى، وكاتب مقالات غير معروف الإسم وصحفى هامشى . مات عام ١٨٢٩، تاركاً عملاً مؤثراً بعد الوفاة مثيراً للعواطف يدافع عن الانتحار معنوناً – على نحو منطقى – دفتر رجل متشائم. وقد تلقى ترقية بعد قرن على يد أندريه بريتون حينما قال عنه «سيريالى فى الموت»(٦).

وبالمثل فعند القطب الآخر من المجال بجوار المجال الفرعى للإنتاج الكبير، المنذور والمكرس للسوق والربح ينشأ تضاد مماثل لذلك الذى يفصل الطليعة الراسخة عن الطليعة، من خلال توسط نطاق الجمهور ونوعيته الاجتماعية (وهما المسئولان جزئياً عن حجم الأرباح)، ومن ثم قيمة التكريس الذى يجلبه باقتراعه، بين الفن البورجوازى الحاصل على

(6) P. Casanova, liber,.nº 9.,mars 1992 p. 15 .

(ب) كازانوفا فى ليبراسيون عدد مارس ١٩٩٢ .

كل حقوق البورجوازية والفن «التجارى» فى الحالة النقدية، الذى انتقصت قيمته مرتين بوصفه « َجشعاً » وبوصفه «شعبياً». فالمؤلفون الذين يصلون إلى أن يضمنوا لأنفسهم النجاح المادى والتكريس البورجوازى (وعلى الأخص الوصول إلى الأكاديمية) يتميزون إما بأصلهم الاجتماعى ومسارهم، وإما بأسلوبهم فى الحياة وقرابتهم الأدبية من أولئك الذين كتب عليهم النجاح الذى يوصف بأنه شعبى، مثل مؤلفى الروايات الريفية وكتبة التمثيليات الكوميدية السطحية وكتبة الأغانى .

ويمكن أن تقاس درجة استقلال المجال بأهمية مفعول إعادة التفسير أو الانكسار الذى يفرضه منطقة النوعى على التأثيرات أو المطالب الخارجية وبالتحويل أى بتبديل الهيئة الذى يُخضع له التمثلات الدينية أو السياسية أو ضوابط السلطات المادية (لا تصدق الاستعارة الميكانيكية للإنكسار هنا إلا بالسلب، لكى تطرد أشباح نموذج الانعكاس الأكثر ابتعاداً عن الملاءمة). كما يمكن أن تقاس أيضا بصرامة الإجراءات السلبية إفقاد الإعتبار، الحرمان الكنسى أو المؤسسى .. الخ) التى تفرض على الممارسات التابعة مثل الخضوع المباشر للتوجيهات السياسية أو حتى المطالب الجمالية أو الأخلاقية، وعلى الأخص لقوة التحريض الإيجابى على المقاومة أى على الصراع السافر ضد السلطات (وتستطيع نفس الرغبة فى الاستقلال أن تؤدى إلى مواقف متعارضة وفقاً لطبيعة السلطات التى تناوئها) .

وتتفاوت درجة استقلال المجال (ومن هنا حالة علاقات القوى التى تترسخ) بدرجة ملموسة وفقاً للمراحل ووفقاً للتقاليد القومية[٧] . فهو على مقاس رأس المال الرمزى الذى تراكم خلال الزمن بواسطة فعل الأجيال المتعاقبة (القيمة المنسوبة إلى إسم كاتب أو فيلسوف، الترخيص المقر قانوناً وشبه المؤسسى بمنازعة السلطات .. الخ) . وإنه باسم رأس المال الجمعى هذا يشعر المنتجون الثقافيون بأن من حقهم وواجبهم أن يتجاهلوا مطالب أو متقضيات السلطات الفعلية، أى مصارعتها باسم مبادئهم ومعاييرهم الخاصة : وحينما تكون الحريات وألوان الجسارة غير المعقولة أو بكل بساطة التي لا يمكن التفكير فيها فى حالة أخرى أو وضع آخر للمجال أو فى مجال آخر مغروسة فى حالة الكمون أو

---

(٧) يعتمد الشكل الذى يتخذه استقلال مجالات الإنتاج الثقافية إزاء السلطات الاقتصادية والسياسية كثيراً بلا جدال على المسافة الواقعية بين العوالم (ويمكن قياسها بمؤشرات موضوعية مثل تواتر الانتقالات بين الأجيال وخاصة داخلها من عالم إلى آخر، أو بالمسافة الاجتماعية بين مجموعتين من وجهة نظر الأصول الاجتماعية وأماكن التكوين والمصاهرات وغيرها) وكذلك على المسافة فى التمثلات المتبادلة (والتى يمكن أن تتغاير ابتداء من النزعة المعادية للمثقفين فى البلاد الأنجلو سكسونية وحتى الإدعاءات الثقافية فى لتجاه حافل بالتهديد أيضاً لدى البورجوازية الفرنسية .

الإمكان الموضوعيين أى فى حالة المطلب داخل المبرر النوعى للمجال فإنها تصير عادية أى مبتذلة[٨] .

إن السلطة الرمزية المتحصلة فى الخضوع لقواعد سيرورة المجال تتعارض مع كل أشكال السلطة التابعة التى يستطيع بعض الفنانين أو الكتاب، وبدرجة أكبر كل الحائزين لرأس مال ثقافى من خبراء وكوادر ومهندسين وصحفيين أن يروا أنفسهم يُمنحونها مقابل خدمات تقنية أو رمزية يؤدونها إلى السادة المسيطرين (وعلى الأخص فى إعادة إنتاج النظام الرمزي المقر) . وتستطيع هذه السلطة التابعة أن توجد حتى داخل المجال، كما يوهن من قوة المنتجين الأشد تفانياً بالكامل للحقائق والقيم الداخلية هذا النوع من «حصان طروادة» الذى يمثله الكتاب والفنانون المنحنون أمام الطلب الخارجى .

وبعد قول ذلك فإن الخضوع لا يكون كلياً أبداً مثل ما تدفعنا إلى الاعتقاد به الرؤية السجالية حينما تعامل كل الكتاب المحافظين باعتبارهم ناطقين رسميين أو ألسنة حال بكل بساطة. وما من شيء يوضح على نحو أفضل تأثير الإنكسار الذى يمارسه المجال من حالة الكتاب الخاضعين بجلاء مرئى إلى أكبر مدى للضرورات الخارجية، وذلك لأنه يتيح البرهنة بالأَوْلى A fortiori (أى يستنتج من حالة أو قضية حكماً لحالة أو لقضية أخرى لنفس الأسباب أو ما يزيد عليها)، تلك الضرورات التى تمارسها السلطات الاقتصادية التى تستطيع الضغط مباشرة أو عبر توسط نجاح جماهيرى أو صحفى .. الخ. ويميل منطق السجال السياسى الذى يظل يتسلط على عدد من التحليلات ذات الادعاء العلمى إلى تجاهل الفرق بين التمثلات التى يقترحها وتلك التى ينتجها السادة المسيطرون أنفسهم، من مصرفيين وقادة صناعة ورجال أعمال أو ممثليهم فى النظام السياسى حينما يسلكون بوصفهم منتجين عرضيين للثروات الثقافية .

---

(٨) سنرى أن الاستقلال الذاتى لا يختزل إلى الاستقلال الذى تتركه أو تمنحه السلطات. فإن درجة عالية من الحرية المتروكة لعالم الفن لا تتميز آلياً بتأكيدات للاستقلال الذاتي (ويخطر فى الذهن على سبيل المثال الرسامون الإنجليز فى القرن التاسع عشر الذين أمكن القول أنهم مدينون بعدم إحداثهم ألوان القطيعة نفسها التى أحدثها الرسامون الفرنسيون فى ذلك الوقت لحقيقة أنهم بخلاف هؤلاء الآخرين لم يكونوا خاضعين لضوابط قسرية استبدادية من جانب أكاديمية ما كلية القوة) ، فالأمر على العكس، لأن درجة عالية من القسر والتحكم – من خلال رقابة شديدة الدقة على سبيل المثال – لا تستتبع بالضرورة اختفاء كل تأكيد للاستقلال الذاتي حينما يكون رأس المال الجمعى للتقاليد النوعية، للمؤسسات الأصلية (نوادى وصحف .. الخ) وللنماذج الملائمة قوياً بدرجة كافية .

ولنأخذ الحالة النموذجية «للفلسفات» المحافظة التى ظهرت فى ألمانيا أثناء النصف الأول من القرن التاسع عشر ، أى عندما تزعزعت الأسس التقليدية للأرستقراطية وثقتها فى شرعيتها الخاصة (وخاصة بسبب الإصلاحات الهادفة إلى إلغاء الإمتيازات والقنانة) . وقد تميزت الأعمال التى أنتجها إيديولوجيون محترفون على نحو مباشر بما تحمله من علامات متعددة على انتماء مؤلفها إلى المجال الثقافى العقلى . ومن ثم فإن كاتباً مثل آدم مولر Adam Müller ، وهو مؤلف مقالات بأسلوب متكلف طنان وشبه فلسفى، حتى إذا خاطب أرستقراطيين غرباء على المجال سوف يبدى انتماءه إلى المجال بما يستشعر أنه يربطه بحب فخته Fichte والتقاليد العقلية السائدة (كانط والقانون الطبيعى، الفريوقراط والزراعة الرشيدة ، آدم سميث وإيديولوجية السوق) قبل أن يقدم «نظرية» حقيقية مبنية على «فكرة» (وهو يميز بين فكرة ومفهوم) «الثروة الطبيعية». وهو يفصل نفسه بذلك عن الهواة العاديين والسياسيين أو كبار الأرستقراطيين الذين لا تضايقهم هذه «الهموم» النظرية، مثل فريدريك أوجست فون ديرمارفيتس Friedrich August von der Marwitz الذى يمجد – بالثقة الساذجة للجهل – فى خطابات ومقالات موجهة إلى أقرانه، الأرض والمولد والطبيعة والتقليد ويستنكر الإصلاحات ومركزية الإدارة وتعميم اقتصاد السوق، ويتوجه بالخطاب مباشرة إلى الأرستقراطيين الذين يؤكدون تحولهم من جديد بالدخول فى الجيش أو مزاولة لعبة التحديث الاقتصادى(٩) . ويوجد نفس التضاد فى الأدب الذى يستلهم النزعة التكنوقراطية والذى ازدهر فى فرنسا بين ١٩٥٠ و ١٩٧٠، فاصلاً على حدة المؤلفين الذين على الرغم من أنهم يطورون أفكارا تكاد أن تقبل التبادل فيما بينها من حيث الموضوعات (مما يسمح بتحليلها باعتبارها كلاً واحداً)، فهم يتميزون بعمق شديد باستراتيجياتهم فى الخطاب وعلى الأخص بالاتجاه الذى تسير فيه مراجعهم

---

(٩) حول هذه المسألة التى درست طويلاً تمكن على الأخص قراءة كتاب هـ . روزنبرج «البيروقراطية والأرستقراطية، التجربة البروسية»

H. Rosenberg, Bureaucracy & Aristocracy, The Prussian Experience, 1660 - 1815 Cambridge, Harvard Univsity Press, 1958 p. 24.

وكتاب جيبه . لاجيليس ، البيروقراطية البروسية فى أزمة ١٨٤٠ – ١٨٦٠ ،

J.R Gillis, The Prussian Bureaucracy in Crisis, 1840 - 1860 Stanford,Stanford University Press, 1971 وخاصة كتاب بروال سياسة

النبالة البروسية، تطور أيديولجية محافظة .

(10) Cf. p. Bourdieu et L. Boltanski, La production de L'idéologie dominante actes de la recherche en sciences sociales no 2 - 3,1975, P. 4-31.

(١٠) بورديو وبولتانسكى : «إنتاج الإيديولوجية السائدة» .

وإشاراتهم[١٠] فالمحترفون يرجعون بقدر أكبر وعلى الأقل بالسلب إلى المجال الثقافى العقلى، إلى مجادلاته ومشاكله، إلى مواضعاته وافتراضاته المسبقة، التى يعترف بهم فيها بقوة، والتى باعترافهم بقوة بمعاييرها (وحيث يتوزعون وفقاً لتراتب يسير من حيث المعالم من جان فوراستيه Jean Fourastié (محلل المجتمع الصناعى المعاصر) إلى برتران دى جوفنيل Bertrand de Jouvenel وريمون آرون)، أما الهواة من رجال السياسة (مثل ميشيل بونياتوفسكى وفاليرى جيسكار ديستان) ومن قادة الصناعة (فرانسوا دال Dalle) أو من كبار الموظفين (فرانسوا بلوش لينيه Bloch - Lainé أو بيير ماسيه Massé) فيكتفون فى الأغلب بإعادة إنتاج خطابات المدرسة الصادرة على نحو مباشر إلى هذه الدرجة أوتلك من أعمال أو دروس المحترفين دون انشغال بمشاكل تهم المثقفين، فهم يجهلون غالباً حتى وجودها .

إن المنتجين الذين يمكن تسميتهم بالفطريين (أو السذج) بالتماثل مع مجال التصوير، لأنهم موضوعياً وذاتياً غرباء على مجال الإنتاج الثقافى، يستطيعون التعبير عن معتقداتهم بالدرجة الأولى دون أن يولوا أدنى اهتمام للمنتجين الآخرين (ما لم يكونوا فى حالة السياسيين واقعين مثلهم داخل المجال السياسى) كما يشهد على ذلك بساطة أسلوبهم ونغمة الثقة البادية فى تدليلهم وعلى الأخص سذاجة مراجعهم . وعلى العكس من ذلك فتحت طائلة الاستبعاد من المجال، فإن الذين تضعهم التصنيفات المحلية فى خانة «مثقفى اليمين» لم يعد لهم الحق فى تلك السذاجة الشديدة، كما أن اهتمامهم بتأكيد نزاهتهم اللصيقة بهم كمثقفين يميل بهم إلى أن يتخذوا مسافة من الحقائق الأولى للنزعة المحافظة الأولية، ولكن لكى يستعيدوها على نحو أفضل فى نهاية السجال ضد «مثقفى اليسار». بل إن البساطة أو الوضوح اللذين يتظاهران بهما هما بمثابة رفض متعمد للتعقيد الفارغ عند هؤلاء الذين يصفونهم، من الخارج بأنهم المثقفون أى «مثقفو اليسار». وإن الصيغة التوليدية لخطابهم محوية بكاملها فى العنوان الشهير لريمون آرون عن «أفيون المثقفين»، وهو لعب بالكلمات يعيد الشعار المنسوب إلى الماركسية عن الدين بوصفه أفيونا للشعب إلى نحر المثقفين الذين نذروا أنفسهم للدين الماركسى الخاص بالشعب، وإلى نحر مطالبتهم بوضع موقظى العقول والأذهان.[١١] .

---

(١١) انظر الملحق .



القانون الأساسى (الناموس) ومسألة الحدود

إن الصراعات الداخلية وخاصة تلك التى تقيم تعارضاً بين أنصار «الفن الخالص» وأنصار «الفن البورجوازى» أو «التجارى»، والتى تؤدى بالأولين إلى أن يضنوا على الآخرين بمجرد إسم الكاتب، تأخذ حتماً شكل صراعات حول **التعريف** بالمعنى الدقيق للكلمة : فكل طرف يهدف إلى فرض حدود المجال الأكثر ملاءمة لمصالحه، أو وهو ما يؤدى إلى نفس الشىء، إلى تعريف شروط الانتماء الحقيقى إلى المجال (أو إلى الصفات التى تعطى الحق فى وضع الكاتب) وهو تعريف صنع على أفضل وجه لتبرير وجوده هو على نحو ما يوجد . ومن ثم فحينما يقول المدافعون عن التعريف الأكثر «نقاء»، وصرامة وضيقاً فى النطاق للانتماء إلى المجال إن عدداً معيناً من الفنانين (الخ) ليسوا فى الواقع فنانين، أو أنهم ليسوا فنانين **حقيقيين**، فإنهم يرفقضون أن يسلموا لهم بوجودهم **بوصفهم فنانين**، أى من وجهة نظر المدافعين عن التعريف الأكثر نقاء بوصفهم فنانين حقيقيين، ويريدون أن يفرضوا على المجال من وجهة نظر يعتبرونها الوحيدة الشرعية، القانون الأساسى للمجال، مبدأ الرؤية والتصنيف (الناموس أو القانون Nomos) الذى يعرف المجال الفنى (.. الخ) باعتباره كذلك أى باعتباره محلاً للفن بوصفه فناً و«رؤية الفن بصفة محددة» (وفقاً لتعبير فتجنشتين) التى يريد أنصار الفن «الخالص» أن يفرضوها ضد الرؤية المعتادة، ليست شيئاً آخر - فى هذه الحالة على الأقل - سوى وجهة النظر المؤسسة (بالكسر) التى يتأسس المجال بواسطتها باعتباره مجالاً، والتى بهذه الصفة تُعَرِّف حق الدخول إلى

CF. P.Bourdieu, La Nablesse d;Etat; Grendes ecoles et. esprit de corps, op. cit., p. 375 sp.)

المجال : «فلن يدخل أحد هنا» إن لم يكن مزودا بوجهة نظر تتفق مع أو تنطبق على وجهة النظر المؤسسة للمجال، فإذا رفض أن يلعب لعبة الفن بوصفة فناً التى تتحدد ضد الرؤية المعتادة وضد الأهداف التجارية أو الإرتزاقية لهؤلاء الذين يضعون أنفسهم فى خدمتها، فهو يريد أن يختزل شؤون الفن إلى شؤون المال (وفقاً للمبدأ المؤسس للمجال الاقتصادى، (الأعمال التجارية هى الأعمال التجارية (أى لا تخضع لغير منطقها دون تدخل من الاعتبارات الأخرى مثل الأخلاق والدين) . إن التعريف الأكثر دقة وتحدداً للكاتب (الخ) الذى نقبله اليوم باعتباره بديهياً هو نتاج سلسلة طويلة من الاستبعاد والحرمان كانت تهدف إلى رفض أن يُعد كل أنواع المنتجين – الذين يستطيعون العيش باعتبارهم كتاباً باسم تعريف أوسع وأكثر استرخاء للمهنة – كتاباً جديرين بالإسم .

واحتكارالشرعية الأدبية هو أحد الرهانات المركزية للمنافسات الأدبية (الخ) أى بين أشياء أخرى احتكار سلطة الكلام بكل حجية عن من هو المخول لأن يسمى نفسه كاتباً (الخ)، وحتى أن يقول من هو الكاتب ومن يمتلك السلطة لكى يقول من هو الكاتب، أو إذا كان ذلك مفضلاً، احتكار سلطة تكريس المنتجين والنتاج. وبمزيد من الدقة إن رهان الصراع بين شاغلى القطبين المتعارضين فى مجال الإنتاج الثقافى هو احتكار فرض التعريف الشرعى للكاتب، ومن المفهوم أن الصراع ينتظم حول التضاد بين الاستقلال والتبعية . وينجم عن ذلك أنه إذا كان من الصحيح على نحو شامل أن المجال الأدبى (الخ) هو محل الصراع عن أجل تعريف الكاتب (الخ) فإنه يبقى أنه لا يوجد تعريف كلى شامل للكاتب، وأن التحليل لا يلتقى أبداً إلا بتعريفات مناظرة لحالة من الصراع من أجل فرض تعريف شرعى للكاتب .

ومعنى ذلك أن مشاكل أخذ العينات ومقارنتها التى تطرح نفسها على كل المتخصصين لا يمكن أن تحل بواسطة أحد المراسيم التعسفية للجهل التى يُطلق عليها إسم العماد: «تعريفات إجرائية» (والتى تمتلك كل الفرص لئلا تكون إلا التطبيق اللا واعى لتعريف تاريخى، ومن ثم فحينما يتعلق الأمر بعصور متباعدة تصير قائمة على مفارقة زمنية) : إن قلة الوضوح الدلالية أو الاهتزاز السمانتى لمفاهيم مثل الكاتب والفنان هى نتاج صراعات تهدف إلى فرض التعريف على المفهوم، وشرط لهذه الصراعات فى آن معاً . وبهذه الصفة، فهى جزء من الواقع نفسه الذى يتعلق الأمر بتفسيره . إن الحسم على الورق وبطريقة تعسفية إلى هذا الحد أو ذاك فى مساجلات لم تُحسم فى الواقع مثل مسألة معرفة ما إذا كان هذا المطالب أو ذاك بصفة الكاتب (الخ) يشكل عضواً فى مجموع الكتاب هو بمثابة نسيان أن مجال الإنتاج الثقافى هو ساحة صراعات تستهدف من خلال فرض تعريف

سائد للكاتب تحديد مجموع هؤلاء الذين يحق لهم الإسهام فى الصراع من أجل تعريف الكاتب .

وهذا الصراع بصدد حدود الجماعة وشروط الانتساب إليها ليس أمراً مجرداً، فواقع كل الإنتاج الثقافى وفكرة الكاتب نفسها، يستطيعان أن يتحولا جذرياً بسبب مجرد توسيع نطاق الناس الذين لهم كلمة يقولونها حول الشئون الأدبية . وينجم عن ذلك أن كل استطلاع يهدف على سبيل المثال إلى إقامة خصائص الكتاب أو الفنانين فى لحظة معطاة يحدد مسبقاً نتيجته فى القرار الافتتاحى الذى بواسطته يحدد نطاق المجموع الخاضع للتحليل الإحصائى(١٢) .

∴ ∴ ∴

وليس من المستطاع الخروج من الحلقة المفرغة إلا بمواجهتها باعتبارها كذلك. فعلى التحقيق أو الاستطلاع نفسه أن يحصى التعريفات الموجودة، مع الاهتزاز الكامن فى استعمالاتها الاجتماعية، وأن يهيىء الوسائل لوصف أسسها الاجتماعية : فعلى سبيل المثال عند التحليل الإحصائى لكيف تتوزع بين منتجى الكتب (المشخصين اجتماعياً)، مؤشرات مختلفة للاعتراف بالمنتج بوصفه كاتباً (مثل الوجود فى القوائم ومنها قائمة الجوائز) توافق عليها هيئات مختلفة للتكريس (الأكاديميات ونظام التعليم ومؤلفو القوائم .. الخ)، وعند فحص كيف يتوزع مؤلفو القوائم ومؤلفو تعريف الكاتب أنفسهم فى النطاق الذى تم بناؤه على هذا النحو، يجب الوصول إلى تحديد العوامل الشارطة للوصول إلى أشكال مختلفة من الوضع المقر للكاتب، ومن ثم إلى المضمون المضمر والمصرح به للتعريفات الموجودة .

ولكن من المستطاع أيضاً كسر الدائرة ببناء **نموذج لعملية الاعتراف والتقنين التى تؤدى إلى إنشاء الكتاب بوصفهم كتابا**، من خلال تحليل للأشكال المختلفة التى يتخذها المعبد الأدبى فى عصور مختلفة داخل قوائم الجوائز والامتياز المقدمة فى الوثائق والملخصات والقطع المختارة .. الخ كما فى الآثار من صور شخصية وتماثيل نصفية وميداليات

---

(١٢) هناك بكل تأكيد تحقيقات تهدف إلى إنشاء قائمة بالحاصلين على جوائز من الكتاب أو الفنانين وتحدد سلفاً التصنيف بتحديد المجموع الجدير بالإسهام فى إنشاء هذه القائمة. بورديو «نوع الإنسان الأكاديمى Homo academicus الاستعراض الناجح للمثقفين الفرنسيين أو من سيكون قاضياً فى شرعية القضاة ؟
(Le hit-parade des intellectuels français ou qui sera juge de la légitimité des juges)

للرجال العظام، (ويخطر فى الذهن ما كشفه فرانسيس هاسكيل Francis Haskell من لوحة ديلاروش Delaroche المرسومة عام ١٨٣٧ فى باحة مدرسة الفنون الجميلة وتقدم عظماء الفنانين المعترف بهم فى تلك اللحظة)[١٣] . ومن المستطاع بتكديس طرائق مختلفة محاولة تتبع عملية التكريس فى تنوع أشكالها وتجلياتها (تدشين تماثيل أو لوحات تذكارية وإطلاق الإسم على شارع، إنشاء جمعيات لتخليد الذكرى، الإدخال فى البرامج المدرسية .. الخ)، وملاحظة التأرجحات فى حظ المؤلفين المختلفين (من خلال منحنيات الكتب أو المقالات التى تتخذهم موضوعاً) والكشف من منطق الصراعات لرد الاعتبار .. الخ . ولن يكون أقل حصاد لمثل هذا العمل جعل عملية التلقين (الترسيخ فى الذهن) بوعى بغير وعى، التى تحمل على قبول التراتب الذى صار مؤسسياً باعتباره أمراً بديهياً – عملية واعية[١٤] .

∴ ∴ ∴

إن رهان صراعات التعريف (أو التصنيف) هو الحدود (بين الأنواع أو التخصصات أو بين أنماط الإنتاج داخل نفس النوع) ومن ثم التراتبات . إن تعيين الحدود والدفاع عنها والتحكم فى مداخلها هو الدفاع عن النظام القائم فى المجال . وفى الحقيقة إن النمو فى حجم مجموع المنتجين هو أحد التوسطات الرئيسية التى تؤثر من خلالها التغيرات الخارجية فى علاقات القوة داخل المجال : فإن الانقلابات الكبرى تولد من اقتحام الوافدين الجدد الذين بتأثير عددهم وحده، ونوعيتهم الاجتماعية يدخلون تجديدات فى مادة المنتجات أو تقنيات الإنتاج، ويميلون أو يطالبون بفرض نمط جديد لتقييم المنتجات فى مجال إنتاج هو السوق الخاصة لنفسه . ويوجد ذلك أصلاً داخل مجال تحدث فيه الآثار سواء أكانت ردود فعل بسيطة للمقاومة أو للاستبعاد. وينجم عن ذلك أن المسيطرين يجدون صعوبة فى الدفاع عن أنفسهم ضد التهديد الذى يتضمنه كل إعادة تعريف لحق الدخول المصرح به أو المضمر دون الموافقة على وجود الذين يريدون استبعادهم بواسطة واقعة الصراع. فالمسرح الحر Théatre Libre يوجد بالفعل فى المجال الفرعى المسرحى إبتداء من تعرضه لهجمات المدافعين المعتمدين عن المسرح البورجوازى الذين أسهموا من جهة أخرى إسهاماً فعالاً

---

(13) F . Haskall , Rediscoveries in art, Some Aspects of Taste, Fashion and Collection in England and France, Londres Phaeton Press, 1976 .

هاسكل، إعادة الاكتشاف في الفن : بعض جوانب الذوق والموضة وجمع اللوحات فى إنجلترا وفرنسا (بالإنجليزية)

(١٤) من الممكن أن نرى مثالاً لهذا النوع من التحليل عن معبد العظماء الفلسفى الأمريكى فى دراسة ب . ككليك Kuklick المعنوية سبعة مفكرين وكيف نموا : ديكارت وسبينوزا ولا يبنتس ولوك وبيركلى وهيوم وكانط.

فى التعجيل بالاعتراف به. ويستطيع المرء أن يضاعف إلى ما لا نهاية أمثلة الأوضاع التى يكون الأعضاء ذو الحصة الكاملة فى المجال محكوماً عليهم بأن يوازنوا، كما هى الحال فى مسائل الشرف وكل الصراعات الرمزية، بين التعرض للإزدراء الذى إن لم يُفهم فسيخاطر بأن يبدو عجزاً أو جبنا جديرا بالإزدراء، والإدانة أو الاستنكار اللذين على الرغم مما فيهما إلا أنهما يتضمنان شكلاً من الاعتراف .

ومن الصفات الأشد تمييزاً لمجال ما درجة تحول الحدود الدينامية - التى تمتد بمقدار ما تمتد قوة آثارها - إلى حدود قانونية، يحميها حق للدخول قد تم تقنينه (تشفيره) صراحة، فى أشياء مثل الحصول على درجات تعليمية، والنجاح فى مسابقة الخ، أو بواسطة إجراءات استبعاد وتمييز مثل تلك التى تستهدف بها بعض القوانين ضمان «مرتبة مغلقة» numerus clausus (باللاتينية) من الأعضاء. وتقترن درجة عالية من تقنين الدخول فى اللعبة بوجود قاعدة صريحة للعب وحد أدنى من الإتفاق حول هذه القاعدة، وعلى العكس فإن حالات من المجال تكون فيها قاعدة اللعب نفسها موضوعاً للعب داخل اللعبة تصير مناظرة لدرجة ضئيلة من التقنين. . وتتميز المجالات الأدبية أو الفنية - فى اختلاف على الأخص مع المجال الجامعى - بدرجة ضئيلة جداً من التقنين . ومن ضمن صفاتها الأشد دلالة تلك الخاصية الإنفاذية perméabilité (القابلية للاختراق) لحدودها، والتنوع إلى أقصى مدى فى تعريف المناصب التى تقدمها، وفى الدفعة نفسها مبادىء الشرعية التى تواجهها هناك : ويشهد تحليل صفات العناصر الفاعلة أنها لا تتطلب رأس المال الاقتصادى الموروث بتلك الدرجة التى يتطلبها المجال الاقتصادى، ولا رأس المال الدراسى بتلك الدرجة التى يتطلبها المجال التعليمى أو حتى تلك القطاعات من مجال السلطة مثل الوظيفة العامة العالية(١٥) .

إن المجال الأدبى والفنى هو أحد المواقع **غير الثابتة** أو غير المضمونة فى الحيز الاجتماعى التى تقدم وظائف سيئة التحدد، بل تكون وهى فى مرحلة التشكل الواقعى، وبهذا المقياس نفسه مرنة إلى آخر مدى وقليلة التطلب، كما تكون مسارات مستقبلها غير مضمونة بدرجة كبيرة ومشتتة إلى أقصى حد (بالتعارض على سبيل المثال مع الوظيفة العامة عالية القدر أو الجامعة) . ولهذا السبب فإن هذا المجال يجذب ويستقبل عناصر

---

(١٥) وهكذا فإن ما لا يكاد يزيد على ثلث كتاب العينة التى فحصها ريميه بونتون قد درسوا دراسات عالية اكتملت أو لم تكتمل . (مصدر سابق عن المجال الأدبى فى فرنسا من ١٨٦٥ إلى ١٩٠٥) . وللمقارنة بصدد هذه العلاقة، بين المجال الأدبى والمجالات الأخرى

انظر C.Charle Situation du champ littéraire, Littérature nº 44.1981 p.8-20 س . شارل : وضع المجال الأدبى .

فاعلة شديدة الاختلاف فيما بينها بواسطة صفاتها واستعداداتها ومن ثم طموحاتها، وهى غالباً ما تأمل فى ضمانات تمكنها من رفض الاكتفاء بمهنة جامعية أو بوظيفة عامة ومن مواجهة مخاطر هذه الحرفة التى لا تعد حرفة .

إن «مهنة» الكاتب أو الفنان واحدة من أقل المهن على الإطلاق تقنينا، وأقلها قدرة كذلك على تحديد وإعالة الذين يعتدون بها، وهم فى الأغلب لا يستطيعون مزاولة الوظيفة التى يعتبرونها رئيسية إلا بشرط أن تكون لهم مهنة ثانية يستمدون منها دخلهم الرئيسى . ولكننا نرى المكاسب الذاتية التى يقدمها هذا الوضع المزدوج، فالهوية المعلنة تسمح على سبيل المثال بإشباع الحاجة من كل الحرف الصغيرة المسماة «حرف القوت» التى تقدمها المهنة نفسها، مثل حرفة القارئ أو المصحح فى دور النشر، أو تقدمها المؤسسات القريبة من المهنة مثل الصحافة والتلفزيون والراديو .. الخ . ولهذه الأعمال التى تعرف المهن الفنية مقابلات لها تعادلها – دون الكلام عن السينما – لها ميزة وضع شاغليها فى قلب «الوسط» حيث يجرى تداول المعلومات التى تشكل جزءاً من القدرة النوعية للكاتب أو الفنان، حيث تعقد الصلات وتكتسب ألوان الحماية النافعة للوصول إلى النشر، وحيث يتم الاستيلاء أحياناً على مواقع السلطة النوعية، مثل الأوضاع القانونية لرئيس التحرير ومدير التحرير لمجلة أو سلسلة أو لأعمال جمعية تستطيع أن تفيد فى زيادة رأس المال النوعى من خلال الحصول على الاعتراف والاحترام من جانب الوافدين الجدد مقابل النشر والتقديم، والنصائح .. الخ .

∴ ∴ ∴

ولنفس الأسباب يصبح المجال الأدبى موضعاً للجاذبية والترحيب عند كل الذين يمتلكون كل صفات السادة المسيطرين إلا صفة واحدة، مثل المنحدرين من آباء فقراء وينتمون إلى العائلات البورجوازية الكبيرة[١٦] . أو إلى الأرستقراطية التى حل بها الخراب أو تدهورت وأعضاء الأقليات الموصومة والمرفوضة من كل المواقع المسيطرة، وعلى الأخص من الوظيفة العامة الرفيعة. لذلك فإن هويتهم الاجتماعية المتناقضة سيئة التحديد والتأكيد تهيؤهم مسبقاً على نحو ما لشغل موقع متناقض، موقع المسود وسط السادة. ومن ثم على سبيل المثال إذا استثنينا المسرح البورجوازى الذى يتطلب تواطؤاً مباشراً بين المؤلف وجمهوره،. فإن التفرقة العنصرية هى على نحو شديد العموم أقل قوة فى المجال الثقافى والفنى منها فى المجالات الأخرى : فهى بلا شك أقل قوة على أى حال – بسبب وزن

---

(16) Cf. S. Miceli, . Divisions "Dirsions du travail entre les Sexes et division du travail de domination une étude clinique des Anatoliens au Brésil, actes de la recherche en Sciences sociales, n 5 - 6, 1975, p. 162 - 182

(١٦) ميسيلى : تقسيمات العمل بين الجنسين وعمل السيطرة» .

الأسلوب وأسلوب الحياة فى شخصية الكاتب أو الفنان – من التفرقة على نحو اجتماعى خالص (ضد القادمين من الأقاليم على وجه الخصوص) التى تشهد عليها التجليات التى لا تحصى للازدراء الطبقى فى المساجلات .

الإيمان باللعبة illusio والعمل الفنى بوصفه صنماً

تسهم الصراعات من أجل احتكار تعريف نمط الإنتاج الثقافى فى إنتاج مستمر للريمان باللعبة، والاهتمام باللعبة والرهانات ، أى للإيمان باللعبة illusio والاستغراق فيها الذى تعد الصراعات أيضاً نتاجاً له .،فكل مجال ينتج شكله النوعى من الإيمان باللعبة، بمعنى الاستثمار فى اللعب الذى ينتزع العناصر الفاعلة من عدم الاكتراث ويعدهم ويجعلهم يميلون نحو إعمال التمايزات وثيقة الصلة بالموضوع من وجهة نظر منطق المجال، ونحو تمييز ما هو «مهم» (هذا له أهمية عندى ويهمنى، بالتعارض مع سيان عندى، لا يختلف الأمر، لا أكترث) من وجهة نظر القانون الأساسى للمجال . ولكن من الصحيح أيضاً أن شكلاً معيناً من التشبث باللعبة ومن الإيمان باللعبة وبقيمة الرهانات ، وهو الذى يجعل اللعبة تستحق مشقة لعبها، يوجد فى مبدأ سيرورة اللعبة، وأن تواطؤ العناصر الفاعلة فى الإيمان يوجد فى أساس المنافسة بينهم التى تصنع اللعبة نفسها . وبإيجاز إن الإيمان باللعبة هو شرط سيرورتها، فتلك السيرورة هى أيضاً على الأقل جزئياً من نتاج ذلك الإيمان .

∴ ∴ ∴

فهذا الإسهام المستغرق باهتمام فى اللعبة والمؤمن بها يتوطد داخل العلاقة المرتبطة بالوضع بين تطبع ومجال، وهما مؤسستان تاريخيتان يشتركان فى أنهما مُقَران (مع تنافرات استثنائية) لنفس القانون الأساسى، وهو تلك العلاقة نفسها . وما من شىء مشترك مع انبثاق عن طبيعة إنسانية تدرج عادة تحت مفهوم المصلحة .

وكما يبرهن التاريخ وعلم الاجتماع المقارن وعلى الأخص تحليل المجتمعات السابقة على الرأسمالية – أو مجالات الإنتاج الثقافية لمجتمعنا – بوضوح فإن الشكل الخاص للإيمان باللعبة الذى يفترضه المجال الاقتصادى، أى المصلحة الاقتصادية بمعنى نزعة المنفعة والتدبير والتوفير، ليس إلا حالة خاصة وسط عالم من أشكال المصلحة الملاحظة على نحو واقعى، وهو فى آن معاً شرط ونتاج لانبثاق مجال اقتصادى يتأسس عن طريق توطيد البحث عن أقصى ربح مالى بوصفه قانوناً أساسياً . وعلى الرغم من أنه مؤسسة تاريخية بنفس صفة الإيمان باللعبة الفنية فإن الإيمان الاقتصادى باللعبة بوصفه اهتماما باللعب المؤسس على المصلحة الاقتصادية بالمعنى الضيق. يعرض نفسه بكل مظاهر العموم

المنطقى (الكلية). وينبغى إبداء الامتنان لباريتو Pareto لأنه عبر بكل وضوح عن وهم العموم والكلية هذا الذى يقع فى أساس النظرية الاقتصادية بأسرها، حينما أقام تعارضاً بين ألوان السلوك التى يحددها الاستعمال مثل واقعة رفع قبعته عند دخوله قاعة استقبال، وأنواع السلوك التى هى نتيجة «استدلالات منطقية» مرتكزة على التجربة مثل واقعة شراء كمية كبيرة من القمح(١٧) .

∴ ∴ ∴

وكل مجال (دينى أو فنى أو علمى أو اقتصادى .. الخ) من خلال الشكل الخاص لتنظيم الممارسات والتمثلات التى يفرضها، يقدم إلى العناصر الفاعلة شكلاً شرعياً لتحقيق رغباتها مؤسساً على شكل خاص من الإيمان. ففى العلاقة بين نظام الاستعدادات المنتج (بالفتح) إجمالاً أو جزئياً بواسطة بنية وسيرورة المجال، ونظام الإمكانات الكامنة الموضوعية التى يعرضها المجال والذى يحدده فى كل حالة نظام الإشباعات (على نحو واقعى) المرغوبة والذى تولده الاستراتيجيات الرشيدة التى يستدعيها المنطق المحايث للعبة (الذى يمكن أن يصحبه أو لا يصحبه تمثل صريح للعبة(١٨) .

إن منتج «قيمة العمل الفنى» ليس **الفنان** ولكن مجال الإنتاج بوصفه عالماً من الإيمان ينتج قيمة العمل الفنى باعتبارها **صنماً** بإنتاج الإيمان بالقدرة الخلاقة للفنان . وعند التسليم بأن العمل الفنى لايوجد بوصفه موضوعاً رمزياً مزوداً بالقيمة إلا إذا كان معروفاً ومعترفاً به، أى قد تأسس اجتماعياً باعتباره عملاً فنياً بواسطة متلقين مزودين بالاستعداد الجمالى وبالقدرة الجمالية الضرورية لمعرفته والاعتراف به بوصفه كذلك. وليس موضوع العلم الذى يدرس الأعمال الإنتاج المادى للأعمال فحسب، بل إنتاج قيمة العمل أيضاً، أو وهو نفس الشىء إنتاج الإيمان بقيمة العمل .

ويجب على ذلك العلم إذن أن يأخذ فى حسابه لا المنتجين المباشرين للعمل فى تحققه المادى وحدهم (الفنان والكاتب .. الخ) بل كذلك مجمل العناصر الفاعلة والمؤسسات التى تسهم فى إنتاج قيمة العمل من خلال إنتاج الإيمان بقيمة الفن عموماً، وبالقيمة المميزة لهذا العمل الفنى أو ذاك، مثل النقاد ومؤرخى الفن والناشرين ومديرى المعارض، والتجار

(17) V. Pareto, Manuel d' économie politique, Genève, Droz, 1964, p.41

(١٧) باريتو موجز فى الاقتصاد السياسى .

(١٨) لا يحدث إلا استثناء على الأخص فى لحظات الأزمة أن يكون من المستطاع لدى بعض العناصر الفاعلة تكوين تمثل واع ومصرح به للعبة بوصفها لعبة، وهو تمثل يدمر الاستثمار فى اللعبة، والإيمان بها بجعله يظهر (بالنسبة إلى ملاحظ من خارج اللعبة وغير مكترث) كأنه تخيل تاريخى أو إذا تكلمنا بطريقة دور كايم «وهم جيد التأسيس» .

ومحافظى المتاحف والرعاة وجامعى الأعمال، وأعضاء هيئات التكريس والأكاديميات والصالونات والمحكمين .. الخ، ومجموع الهيئات السياسية والإدارية المتخصصة فى شئون الفن (الوزارات المختلفة – تبعاً للفترات – إدارة المتاحف القومية، إدارة الفنون الجميلة .. الخ) التى تستطيع التأثير فى سوق الفن. وهى تؤثر إما بأحكام التكريس المتوافقة أو غير المتوافقة مع المزايا الاقتصادية (مشتريات ومعونات مالية وجوائز ومنح .. الخ) وإما بواسطة إجراءات تنظيمية (مزايا مالية ممنوحة للرعاة أو أصحاب المجموعات)، دون نسيان أعضاء المؤسسات الذين يتنافسون على إنتاج المنتجين (مدرس الفنون الجميلة .. الخ) وعلى إنتاج المستهلكين الأكفاء للاعتراف بالعمل الفنى بوصفه عملاً فنياً، أى بوصفه قيمة ابتداء من المدرسين والآباء المسئولين عن التلقين والغرس الابتدائيين للاستعدادات الفنية[19] .

ومعنى ذلك أنه ليس من المستطاع إعطاء علم الفن موضوعه الخاص إلا بشرط قطع الصلة لا فحسب بالتاريخ التقليدى للفن الذى يخضع دون معركة «لصنمية اسم الأستاذ» التى تكلم عنها فالتربنيامين (المفكر الماركسى الألمانى ١٨٩٢ – ١٩٤٠ ذو الإتجاه النقدى وزميل بريخت فى التنظير) ولكن كذلك بالتاريخ الاجتماعى للفن الذى لا يقطع صلته إلا ظاهرياً بالافتراضات المسبقة لبناء شديد التقليدية للموضوع. وهذا التاريخ الاجتماعى للفن يدع نفسه عن طريق الاقتصار على تحليل للشروط الاجتماعية لإنتاج الفنان المفرد (محاطاً بها على الأخص من خلال أصله الاجتماعى وتكوينه)، يفرض جوهر النموذج التقليدى فى الإبداع أو «الخلق» الفنى، الذى يجعل من الفنان المنتج الوحيد للعمل الفنى ولقيمته – وذلك حتى حينما يهتم بالذين يخاطبهم العمل أو الذين تطلبوه ولكن دون طرح مسألة إسهامهم فى خلق قيمة العمل وقيمة خالقه .

إن الإيمان الجمعى باللعبة (illusio) وبالقيمة المقدسة لرهاناتها هو فى آن معاً شرط ونتاج لسيرورة اللعبة نفسها . فهو مبدأ لسلطة التكريس التى تسمح للفنانين المعترف بهم بأن ينشئوا بعض المنتجات بواسطة معجزة الإمضاء أو التوقيع (أو العلاقة المسجلة) باعتبارها أشياء **مقدسة** . ولكى نقدم فكرة عن العمل الجمعى الذى يكون هذا الإيمان نتاجاً له، ينبغى إعادة بناء تداول أفعال الثقة والاعتماد التى لا تحصى والمتبادلة بين جميع العناصر الفاعلة المنغمسة فى المجال الفنى، أى بين الفنانين على نحو جلى بواسطة معارض المجموعة، أو المقدمات التى بواسطتها يكرس المؤلفون المكرَّسون من هم أكثر

---

(١٩) لتفسير الانفجار فى أسعار أعمال التصوير منذ نهاية القرن التاسع عشر يستحضر روبرت هيوز بالإضافة إلى العوامل الاقتصادية بمعنى الكلمة مثل السيولة الكبيرة فى الثروات، والنمو العددى لكل المهن المنخرطة فى المجال الفنى والتمايز الملازم لذلك لعمليات تميل إلى اعتبار العمل الفنى كنزاً مقدساً .

(Cf. R. Hughes, "on Art & Money" The New York Review of Books, vol. XXI, nº 19, 6 dec. 1984, p. 20 - 27).

شباباً، الذين يكرسونهم بالمقابل باعتبارهم أساتذة أو رؤوس مدارس، وبين الفنانين والرعاة أو جامعى الأعمال، وبين الفنانين والنقاد وخاصة بين نقاد الطليعة الذين يكرسون أنفسهم فى غمار حصولهم على تكريس الفنانين الذين يدافعون عنهم، أو فى غمار القيام بإعادة اكتشاف أو إعادة تقييم لفنانين صغار يمارسون بها ويثبتون سلطتهم فى التكريس .. وهلم جرا. والأمر المؤكد أنه لا طائل وراء البحث عن ضامن نهائى أو عن ضمان نهائى لتلك العملة الاعتبارية الخيالية التى هى سلطة التكريس من خارج شبكة علاقات التبادل التى تولد فيها كما يجرى تداولها فى آن معاً، أى فى نوع من البنك المركزى سيكون الضامن النهائى لكل أعمال الإئتمان . ودور البنك المركزى هذا كانت تؤديه الأكاديمية حتى منتصف القرن التاسع عشر، فهى الحائزة على احتكار التعريف الشرعى للفن والفنان، واحتكار القانون والناموس nomos ؛ أى مبدأ الرؤية والتصنيف الشرعى الذى يسمح بإقامة الفصل بين الفن واللا فن، بين الفنانين «الحقيقيين» الجديرين بأن يتم عرض أعمالهم جماهيرياً ورسمياً، والآخرين الذين يُردون إلى العدم بواسطة رفض المحكمين. ولكن تحقق طابع المؤسسة للخروج على المعيار أو لاختفاء المعايير anomie الذى نجم عن إنشاء مجال من المؤسسات التى دُفعت إلى وضع المنافسة من أجل الشرعية الفنية جعل مجرد إمكان حكم هو خاتمة المطاف (حكم أعلى هيئة) يختفى، ودفع الفنانين إلى صراع بلا نهاية من أجل سلطة للتكريس لا يمكن احرازها وتكريسها إلا داخل الصراع نفسه وبواسطته .

وينجم عن ذلك أنه ليس من المستطاع تأسيس علم حقيقى يدرس العمل الفنى إلا بشرط انتزاع النفس من الإيمان باللعبة illusio وبتعليق علاقة التواطؤ التى تربط كل رجل مثقف باللعبة الثقافية من أجل تأسيس هذه اللعبة فى موضوع. ولكن ينبغى ألا ننسى من أجل ذلك أن هذا الإيمان باللعبة illusio يشكل جزءاً من نفس الواقع الذى يتعلق الأمر بفهمه، وأن الواجب إدخال هذا الإيمان فى النموذج الذى يهدف إلى تبريره مثل كل من يتنافس على إنتاجه والمحافظة عليه، كالخطابات النقدية التى تسهم فى إنتاج قيمة العمل الفنى التى تبدو أنها تسجلها . وإذا كان من الضرورى قطع الصلة بالخطاب الاحتفالى الذى يظن نفسه فعلاً لإعادة الخلق معيداً نشر «الخلق» الأصلى(٢٠)، فإنه ينبغى الاحتراس من نسيان أن هذا الخطاب وأن تمثل الإنتاج الثقافى الذى يسهم فى إيلائه الثقة يشكلان جزءاً من التعريف الكامل لعملية الإنتاج هذه، شديدة الخصوصية، بصفتهما شرطين للخلق الاجتماعى «للخالق» بوصفه صنماً .

---

(٢٠) سنرى أن تأسيس النظرة الجمالية باعتبارها نظرة «خالصة» قادرة على استيعاب العمل فى ذاته ولذاته أى بوصفه «غائية بدون غاية» وفقاً للتعبير الكانطى، مرتبط بتأسيس العمل الفنى بوصفه موضوعاً للتأمل، عند خلق المعارض الخاصة ثم العامة وكذلك المتاحف وعند التطور الموازى لهيئة أو لسلك من المحترفين المسئولين عن المحافظة على العمل الفنى مادياً ورمزياً ، ومرتبط كذلك بالاختراع التدريجى للفنان ولتمثل الإنتاج الفنى باعتباره «إبداعاً» أو خلقاً خالصاً متحرراً من كل تعين ومن كل وظيفة اجتماعية .

إن المجال من شبكة علاقات موضوعية (من السيطرة أو الخضوع من التتام أو التناحر .. الخ) بين مواقع، على سبيل المثال موقع يناظر نوعاً مثل الرواية أو فئة فرعية مثل الرواية التى تصور الأوساط الراقية أو من وجهة نظر أخرى موقع يميز مجلة أو صالوناً أو حلقة باعتبارها جميعاً مراكز لحشد مجموعة من المنتجين . ويتحدد كل موقع موضوعياً بواسطة علاقته الموضوعية بالمواقع الأخرى، أو بعبارة أخرى بواسطة نسق الخصائص وثيقة الصلة بالموضوع، أى الكافية التى تسمح بتحديد مكانه بالنسبة إلى المواقع الأخرى داخل بنية التوزيع الإجمالى للخصائص . وتعتمد كل المواقع فى وجودها نفسه وفى التحديدات التى تفرضها على شاغليها، على وضعها الفعلى والممكن داخل بنية المجال، أى داخل بنية توزيع أنواع رأس المال (أو السلطة) التى يتيح امتلاكها الحصول على أرباح نوعية (مثل المكانة الأدبية) يتم التعامل معها فى المجال. وتناظر **المواقع** المختلفة (والتى تتميز فى عالم مثل المجال الأدبى والفنى[٢١] بدرجة ضئيلة من طابع المؤسسة لا تتيح نفسها للفهم إلا من خلال صفات شاغليها) **مواقف** متماثلة، فى أعمال أدبية أو فنية على نحو جلى، ولكن أيضاً فى أفعال وخطابات سياسية، وبيانات ومناظرات.. الخ . كما يفرض تحدى الخيار بين بديلى القراءة الداخلية للعمل والتفسير بواسطة الشروط الاجتماعية لانتاجه أو استهلاكه .

وفى طور التوازن فإن «حيز المواقع» يميل إلى توجيه «حيز المواقف» . ويجب البحث عن مبدأ اتخاذ المواقع أو اتخاذ المواقف الأدبية أى المواقف السياسية خارج المجال فى «المصالح» النوعية المرتبطة بالمواقع المختلفة داخل المجال الأدبى . وإن المؤرخين الذين تعودوا على تتبع الطريق العكسى قد انتهوا بأن اكتشفوا مع روبرت دارنتون R. Darnton ما تدين به الثورة السياسية للتناقضات والصراعات فى «جمهورية الآداب». فالفنانون «لا

---

(٢١) لن نكسب شيئاً بإحلال مفهوم «المؤسسة» بدلاً من مفهوم المجال الأدبى ، وبالإضافة إلى المخاطرة بالإيحاء بواسطة التداعيات الدوركايمية بصورة عن اتفاق أو إجماع لعالم يتسم بالصراع، فإن هذا المفهوم يجعل إحدى الخصائص الأشد دلالة للمجال الأدبى تختفى وهى نصيبه الضئيل من طابع المؤسسة . ويريتا ذلك بين مؤشرات أخرى الغياب الكلى للتحكيم والضمان القضائى القانونى فى الصراعات حول الأسبقية والنفوذ، وعلى نحو أعم فى الصراعات من أجل الدفاع من مواقع السيطرة أو الاستيلاء عليها. وهكذا ففى المنازعات بين أندريه بريتون (رائد السريالية) وتريستان تزارا Tzara (مؤسس الدادية)، كان الأول منذ «المؤتمر من أجل تجديد التوجيهات والدفاع من الروح الحديثة» الذى كان قد نظمه ملاذله إلا فى الاحتياط المسبق بتدخل البوليس فى حالة الاضطرابات واختلال النظام، ومنذ الاعتداء الأخير على تزارا بمناسبة أمسية «القلب ذى اللحية» لجأ بريتون إلى السباب والضربات (فقد كسر ذراع پيير دى ماسو Massot بضربة عصا) على حين استدعى تزارا البوليس J.P.Bertrand, J.Dubois et P.Durand, "Approche institutionnelles du premier surréalisme, 1919 / 1924, pratiques, n 36, 1983, p. 27-53 .
برتران دوبوا ودوران – المدخل المؤسسى للسريالية الأولى.

يعايشون» فى الحقيقة علاقتهم «بالبورجوازى» إلا من خلال علاقتهم بالفن البورجوازى، أو على نحو أوسع مدى، من خلال علاقتهم بالعناصر الفاعلة أو المؤسسات التى تعبر عن ، أو تجسد الضرورة البورجوازية المتغلغلة داخل المجال، مثل «الفنان البورجوازى». وبإيجاز إن التحديدات الخارجية لا تمارس فعلها إلا من خلال توسط قوى وأشكال نوعية داخل المجال أى بعد أن تكون قد خضعت **لإعادة تشكيل للبنية** تزداد أهمية بمقدار ما يزداد المجال استقلالاً، ويصبح أقدر على فرض منطقة النوعى، الذى ليس إلا تجسيداً موضوعياً لكل تاريخه فى مؤسسات وآليات[٢٣] .

ونستطيع - بشرط أن نأخذ فى الحسبان المنطق النوعى للمجال باعتباره حيزاً من المواقع واتخاذ المواقع (ومن المواقف) الفعلية والممكنة (الكامنة) (حيز الممكنات أو الإشكالية) - أن نفهم الشكل الذى يمكن للقوى الخارجية أن تتخذه فهما محكماً (مطابقاً) فى نهاية إعادة تفسيرها وفقاً لهذا المنطق، وذلك حينما يتعلق الأمر بتحديدات اجتماعية فاعلة من خلال تطبعات المنتجين التى شكلتها التحديدات على نحو طويل الأمد أو التى تمارس تأثيرها على المجال فى لحظة إنتاج العمل، مثل أزمة اقتصادية أو حركة نمو اقتصادى أو ثورة أو وباء[٢٤] . وبعبارة أخرى إن التحديدات الاقتصادية أو المورفولوجية (الهيكلية) لا تمارس تأثيرها إلا من خلال البنية النوعية للمجال، وهى تستطيع أن تتبع طرقاً غير متوقعة إطلاقاً، فالنمو الاقتصادى يستطيع على سبيل المثال أن يمارس أشد التأثيرات أهمية من خلال توسطات من قبيل زيادة حجم المنتجين أو جمهور القراء أو المتفرجين .

---

(22) Cf. R. Darnton "Policing Writers in Paris circa 1750", "Representations, n º 5, 1984, p. 1 - 32 .
قارن خاصة . د . دارنتون فى فرض الإنضباط على الكتاب فى باريس حوالى ١٧٥٠» .

(٢٣) كما رأينا فإن علم الاجتماع الذى يربط مباشرة بين الخصائص المميزة للأعمال والأصول الاجتماعية للمؤلفين مثل ب إسكاربى Escarpit فى «سوسيولوجيا «الأدب» أو يربطها بالجماعات التى هى المتلقية الفعلية أو المفترضة لها (التى توصى بها) [مثل أنتال F.Antal «التصوير الفلورنسى وخلفيته الاجتماعية» ولوسيان جولدمان فى الإله المحتجب] يرى الصلة بين العالم الاجتماعى والأعمال الثقافية بمنطق «الانعكاس» ويتجاهل تأثير الانكسار الذى يمارسه مجال الإنتاج الثقافى .

(٢٤) إذا حدد حدث الطاعون الأسود على سبيل المثال فى صيف ١٣٤٨ التوجهات العامة لتغير شامل فى تيمات التصوير (صورة المسيح والعلاقات بين الشخصيات وتمجيد الكنيسة .. الخ) فإن هذه التوجهات يعاد تفسيرها وترجمتها تبعاً للتقاليد النوعية المرتبطة بالخصائص المحلية لمجال فى طريق التأسيس كما تشهد على ذلك واقعة أنها تتخذ أشكالاً مختلفة فى فلورنسة وفى سينيا Sienne (منطقة توسكانى فى إيطاليا)

Cf. M.Meiss, Painting in Florence and Sienna after the Black Death, Princeton, Princeton University Press 1951)

إن المجال الأدبى (الخ) هو مجال لقوى يؤثر فى كل الذين يدخلونه على نحو تفاضلى وفقا للموقع الذى يشغلونه (إما إذا أخذنا نقاطاً شديداً التباعد مثل موقع مؤلف مسرحيات ناجحة أو موقع شاعر طليعى). وهو فى نفس الوقت باعتباره مجالاً لصراع المنافسة – يميل إلى المحافظة على أو إلى تحويل مجال القوى هذا . كما أن المواقف (فى أعمال وبيانات ومظاهرات سياسية .. الخ) التى من الممكن ومن الواجب تناولها باعتبارها «نسقاً» من التضادات من أجل احتياجات التحليل، ليست نتيجة لشكل أياً كان من التوافق الموضوعى بل نتاجاً ورهاناً لصراع دائم . وبعبارة أخرى إن المبدأ المولِّد والموحِّد لهذا «النسق» هو الصراع نفسه .

ولا ينشأ التناظر بين هذا الموقع أو ذاك وبين هذا الموقف أو ذاك على نحو مباشر بل فقط من خلال توسط نسقين من الفروق والانحرافات التفاضلية، ومن التضادات وثيقة الصلة بالموضوع والتى تُدرج داخلها (وسنرى أن الأنواع والأساليب والأشكال والطرائق المختلفة .. الخ، تكون إحداها بالنسبة إلى الأخرى مماثلة للعلاقة بين المؤلفين المناظرين) . وكل اتخاذ لموقع (موقف) «متعلق بمواد التناول أو الأساليب» .. الخ يتحدد (موضوعياً وفى بعض الأحيان قصداً) بالنسبة إلى عالم المواقف وبالنسبة إلى الإشكالية بوصفها حيزاً للممكنات التى توجد مشاراً إليها أو موحى بها، كما تتلقى قيمتها المتميزة من العلاقة السالبة التى توحدها بالمواقف المتعايشة التى تُسند إليها موضوعياً، والتى تعيِّنها بتحديد نطاقها . وينجم عن ذلك على سبيل المثال أن معنى وقيمة اتخاذ موقع (نوع فنى، عمل محدد .. الخ) يتغيران آلياً حتى حينما تبقى على حالها، مادام الذى يتغير هو عالم الخيارات القابلة للاستبدال فيما بينها، المتاحة على نحو متواقت أمام اختيار المنتجين والمستهلكين .

وتجرى مزاولة هذا التأثير فى موقع الصدارة على الأعمال المسماة كلاسيكية التى لا تكف عن التغير بمقدار ما يتغير عالم الأعمال المتواجدة معها. ويتضح ذلك جلياً حينما ينتج التكرار البسيط لعمل من أعمال الماضى فى مجال قد تحول **بعمق تأثير المحاكاة** الساخرة الآلى تماماً (وفى المسرح على سبيل المثال يستطيع هذا التأثير أن يفرض تمييز مسافة طفيفة إزاء نص صار مستحيلاً من الآن فصاعداً الدفاع عنه كما هو) .

ومن المفهوم أن جهود الكتاب من أجل التحكم فى استقبال أعمالهم الخالصة محكوم عليها دائماً بالفشل جزئياً، ولا يرجع ذلك إلى أن تأثير أعمالهم ذاته قد استطاع تحويل شروط استقباله وإلى أنهم لم يعودوا مضطرين لكتابة عدد من الأشياء التى كتبوها، وإلى كتابتها بالطريقة التى كتبوها بها – بالرجوع على سبيل المثال إلى استراتيجيات بلاغية

تهدف إلى «ثنى العصا فى الاتجاه الآخر» إذا أُعطوا على الفور ما كان يعطى لهم عن طريق استرجاع الماضى .

وعلى هذا النحو نتفادى إضفاء الطابع الأبدى والطابع الإطلاقى وهو ما تقوم به النظرية الأدبية عندماتحول إلى جوهر عبر تاريخى لنوع أدبى كل الخصائص التى هو مدين بها لوضعه التاريخى داخل بنية (متراتبة) من الاختلافات. ولكننا لن نحكم على أنفسنا من أجل ذلك بالغرق ذى النزعة التاريخية فى تفرد كل موقف جزئى خاص : ففى الواقع إن التحليل المقارن لتغاير الخصائص العلائقية الممنوحة للأنواع الأدبية المختلفة فى المجالات المختلفة، هو وحده الذى يستطيع أن يؤدى إلى لا متغيرات (ثوابت) حقيقية تماماً مثل حقيقة أن تراتب الأنواع (أو فى عالم مختلف التخصصات) يبدو دائماً وفى كل مكان أنه واحد من العوامل المحددة الرئيسية لممارسات إنتاج واستقبال الأعمال .

∴ ∴ ∴

ومن ثم فإن علم العمل الفنى يتخذ موضوعه الخاص من العلاقة بين بنيتين: بنية العلاقات الموضوعية بين المواقع داخل مجال الإنتاج (وبين المنتجين الذين يحتلونها)، وبنية العلاقات الموضوعية بين اتخاذ المواقف داخل حيز الأعمال . ويستطيع البحث وهو مسلح بفرض التماثل بين البنيتين عن طريق القيام بالذهاب والمجىء بين الحيزين وبين المعلومات المتطابقة التى يتم اقتراحها فى مظاهر مختلفة أن يكدس المعلومات التى تفضى بها فى آن معاً الأعمال مقروءة فى علاقاتها المتبادلة، كما يكدس خصائص العناصر الفاعلة أو خصائص مواقعها مفهومة هى أيضاً فى علاقاتها الموضوعية، ومثل هذه الاستراتيجية الأسلوبية تستطيع على هذا النحو أن تهىء نقطة الإنطلاق لبحث عن مسار مؤلفها كما أن مثل هذه المعلومات المتعلقة بالسيرة الشخصية تستطيع أن تحفز على قراءة بطريقة مختلفة لهذه الخصيصة الشكلية للعمل أو تلك الصفة فى بنيته .

فمبدأ تغير الأعمال يكمن فى مجال الإنتاج الثقافى، وعلى نحو أكثر دقة، فى الصراعات بين العناصر الفاعلة والمؤسسات التى تعتمد استراتيجيتها على ما لها من مصلحة – تبعاً للموقع الذى تحتله فى توزيع رأس المال النوعى (متخذاً طابع المؤسسة أو لا) – فى المحافظة على بنية ذلك التوزيع أو فى تحويلها، ومن ثم فى استدامة المواضعات والأعراف السارية أو فى تدميرها . ولكن رهانات الصراع بين المسيطرين والمطالبين المدعين، بين الأصوليين والهراطقة بل ومضمون الاستراتيجيات نفسها التى يستطيعون إعمالها لدفع مصالحهم إلى الأمام تعتمد على حيز اتخاذ المواقف المنجزة من قبل، والذى إذ يعمل بوصفه إشكالية يتجه إلى تحديد حيز اتخاذ المواقف الممكنة وإلى توجيه البحث

عن حلول، والبتالى تحديد تطور الإنتاج . ومن جهة أخرى فمهما تكن ضخامة استقلال المجال فإن فرص نجاح استراتيجيات الحفاظ والتقويض ستعتمد دائماً فى جانب منها على التعزيزات التى يستطيع هذا المعسكر أو ذاك أن يجدها فى القوى الخارجية (الزبائن الجدد على سبيل المثال) .

ولا تستطيع التحولات الجذرية لحيز اتخاذ المواقف (الثورات الأدبية والفنية) أن تنشأ إلا نتيجة لتحولات فى علاقات القوى المقوّمة لحيز المواقع، والتى تصير هى نفسها ممكنة بواسطة التقاء بين المقاصة التقويضية لقسم من المنتجين وتوقعات قسم من الجمهور (من الداخل والخارج)، ومن ثم بواسطة تحول فى العلاقات بين المجال الثقافى ومجال السلطة. وحينما تفرض مجموعة أدبية أو فنية جديدة نفسها فى المجال، يطرأ على حيز المواقع وحيز الممكنات المناظرة، ومن ثم على الإشكالية كلها تحول واضح : فمع تحقيقها الوجود، أى الاختلاف فإن عالم الخيارات يجد نفسه وقد طرأ عليه التعديل، ويمكن إرجاع المنتجات التى ظلت إلى هذا الحين سائدة إلى وضع النتاج الذى هبطت مرتبته أو أصبح كلاسيكياً .

حيز الممكنات

ليس العلاقات بين المواقع وإتخاذ المواقف علاقة تحديد ميكانيكى فبين الطرفين يتوسط حيزالممكنات بطريقة ما، أى حيز إتخاذ المواقف المنجزة بالفعل على نحو ما يظهر حينما يُنظر إليه من خلال مقولات الإدراك المقوّمة لتطبع معين، أى بوصفه حيزاً ضخماً موجّهاً من إتخاذ المواقف تعلن عن نفسها داخله بوصفها إمكانات موضوعية، وأشياء يتعين عملها »، و«حركات» يتعين إطلاقها، ومجلات يتعين إصدارها وخصوما يتعين قتالهم ومواقف راسخة يتيعين تجاوزها .. الخ .

وللإحاطة بتأثير حيز الممكنات الذى يسلك بوصفه كاشفاً عن الاستعدادات، يكفى بالانطلاق على طريقة المناطقة الذى يقررون أن لكل فرد نظائر مقابلة فى عوالم أخرى ممكنة، فى شكل مجموعة من الناس كان يمكن لهذا الفرد أن يكونها إذا كان العالم مختلفاً، أن نتصور ماذا كان يمكن أن يصير أمثال باركوس Barcos وفلوبير وزولا إذا وجدوا فى حالة أخرى من المجال فرصة مختلفة لإنطلاق استعداداتهم[٢٥] . وهذا ما نقوم به تلقائياً حينما نتساءل بصدد قطعة موسيقية قديمة ، إذا كان منطقياً بدرجة أكبر استعمال الكلافيسين Clavecin وهى الآلة التى كتبت لها أو أن يستبدل بها البيانو لأن

(25) Cf. D. Lewis, Counterpart Theory and Quantified modal Logic, Jounnal of philosophy n º5, 1968 p. 114 - 115, et J . C. Pariente, Le nom propre et la prédiction dans les langues naturelles, Langages, n º 66 , 1982, p. 37 - 65 .

د لويس ، نظرية النظائر المقابلة ومنطق الجهات الكمى (بالإنجليزية) جيه بارينت، اسم العلم والتنبؤ فى اللغات الطبيعية .

«النظير المقابل» للمؤلف الذى لحن فى عالم يحوى هذه الآلة قد استعمل البيانو ، عارفين أن هذا اللحن الممكن ما كان سيحقق بنفس الطريقة مقاصده التى هى مختلفة لو كان قد استعمل تلك الآلة .

وهكذا فإن التراث المتراكم بواسطة العمل الجماعى يقدم نفسه لكل عنصر فاعل بوصفه حيزاً من الممكنات، أى مجموعاً من **الضوابط القسرية** المحتملة التى هى شرط ونظير مقابل لمجموع متناه من الاستعمالات الممكنة . وينبغى تذكير أولئك الذين يفكرون بواسطة بدائل بسيطة أن الحرية المطلقة فى هذه الأمور، والتى يمجدها المدافعون عن التلقائية الخلاقة لا تنتمى إلا إلى السذج والجهلة . فسيان دخول مجال إنتاج ثقافى بالوفاء بحق للدخول يتألف جوهرياً من امتلاك شفرة (قواعد) نوعية للسلوك والتعبير، أو اكتشاف العالم المتناهى من الحرية تحت ضوابط قسرية، ومن الإمكانات (الكامنة) الموضوعية التى يقدمها، ومن المشاكل التى يتعين حلها، والإمكانات الأسلوبية أو التيماتية التى يتعين استغلالها، والتناقضات التى يتعين تجاوزها أى الألوان من القطيعة الثورية التى يتعين إنجازها[٢٦] .

ولكى يكون أمام جسارة البحث المجدد أو الثورى بعض الفرص لأن تكون مفهومة، ينبغى أن توجد فى الحالة الكامنة (كإمكان) داخل نسق من الممكنات المتحققة من قبل، باعتبارها ثغرة بنيوية تبدو وكأنها تنتظر وتستدعى أن تُسد باعتبارها توجيهات كامنة للتطور وطرقاً ممكنة للبحث. وزيادة على ذلك ينبغى أن تكون أمامها فرص للتلقى[٢٧] أى لأن تكون مقبولة ومعترفاً بها بوصفها «معقولة»، على الأقل من جانب عدد صغير من الناس، من هؤلاء الذين استطاعوا فهمها[٢٨] . كما أن الأذواق (المتحققة) للمستهلكين هى من ناحية محددة بحالة العرض (بحيث يسهم – كما أثبت هاسكل Haskell كل تغير مهم

---

(٢٦) يصدق هذا على كل مجال للإنتاج الثقافى وخاصة على المجال العلمى حيث تمارس المواجهة بين «برامج البحث العلمى» كما يقول لاكاتوش (من فلاسفة العلم) تأثيراً قوياً بنائياً على التمثلات والممارسات العلمية .

(٢٧) مثال الفنون المفككة Incoherents غير المتماسكة يوضح هذه الآلية تماماً ، فقد اخترع أصحابها كثيراً من الأشياء أعاد اختراعها «رسامو المفهوم» بعدهم، ولكن لأنهم لم يؤخذوا مأخذ الجد، لم يستطيعوا أن يأخذوا هم أنفسهم مأخذ الجد، وبدفعة واحدة مرت أعمالهم دون أن يحس بها أحد، حتى عيونهم نفسها لم تدركها انظر د . جروينوفسك «طليعة بلاسير إلى الأمام» «الفنون المفككة» من ١٨٨٢ – ١٨٨٩ .
Cf, D. Grojnowski, "Une avant - garde sans avancée : les Arts incohérents, 1882 - 1889" - Actes de la recherche en sciences sociales nº 40, 1981, p. 73 - 86 .

(٢٨) «للشعور» بما تمثله هذه الإختراعات التاريخية التى صارت مألوفة، من قبيل «صالون المرفوضين» و«الطلاء» و«العريضة»، ينبغى التفكير فيها على أساس التماثل مع تجربة مثل إدخال كلمة Jogging الإنجليزية (الجرى بغير سرعة) والممارسة المناظرة لها من جانب شخصى يرتدى البنطلون القصير والقميص بلا طوق قصير الكمين (تى شيرت T.shirt) و«كاسكيت» للرأس زاهية اللون ويجرى على الأرصفة وسط المارة، وكانت قبل عشر سنوات تنظر إليها باعتبارها تنتمى إلى غرابة الأطوار أى شيئاً فاقد الصواب يمر دون أن يلحظ تقريباً .

فى طبيعة وعدد الأعمال المعروضة فى تحديد تغير فى التفضيلات المتجلية)، وبالمثل فكل فعل من أفعال الإنتاج يعتمد فى جانب منه على حالة حيز ألوان الإنتاج الممكنة التى تظهر على نحو عينى للإدراك فى شكل خيارات عملية بين مشاريع متنافسة لا يمكن التوفيق بينها إطلاقاً إلى هذه الدرجة أو تلك (لأسماء أعلام أ مفاهيم تدل على مذاهب) ولهذا السبب يكون كل مشروع منها بمثابة وضع المدافعين عن كل المشاريع الأخرى موضع التساؤل .

وهذا الحيز من الممكنات يفرض نفسه على كل الذين استبطنوا منطق المجال وضرورته باعتبارهما نوعاً من الترانسند نتالى transcendantal التاريخى (الترانسندنتالى مصطلح كانطى يعنى المبدأ الشارط العام الأولى الذى يجعل الأشياء موضوعات للمعرفة ، إنه العناصر الأولية التى هى أساس التجربة والتى تجعل المعرفة بها ممكنة، فهو سابق للتجربة ولكنه يجعلها ممكنة ولا يجب الخلط بينه وبين الترانسدنتالى أى المتعالى وهو هنا منقول من تجربة الفرد إلى التجربة الاجتماعية التاريخية) أى نسقاً من المقولات (الاجتماعية) للإدراك والتقييم، من الشروط الاجتماعية للإمكان والشرعية التى مثل مفهومات الأنواع والمدارس والطرائق والأشكال تعرف وتحدد نطاق عالم ما يمكن التفكير فيه، وما لا يمكن التفكير فيه أى فى آن معاً العالم المتناهى للإمكانات (الموجودة بالقوة) القابلة لأن يتناولها التفكير، وأن تتحقق بالفعل فى لحظة معينة – أى حرية، ونسق الضوابط القسرية التى داخلها يتحدد ما يجب عمله وما يجب التفكير فيه – أى ضرورة – وهذا هو الفن الإلزامى الضرورى بحق ars obligatoria كما كان يقول الاسكولائيون، فهو يحدد على طريقة قواعد النحو حيز ما هو ممكن قابل للتعقل فى حدود مجال معين، مؤسساً كل «خيار» من الخيارات المتخذة (فيما يتعلق بالتجسيد والتصوير والإخراج على سبيل المثال) باعتباره بديلاً مطابقاً من ناحية القواعد (بالتعارض مع الخيارات التى تجعلنا نقول عن مؤلفها إنه يفعل ما لايهم)، ولكنه أيضاً فن مكتشف (بالكسر) ars inveniendi يسمح بابتكار تنوع من الحلول المقبولة فى حدود صحة القواعد اللغوية (فلم يتم بعد استنفاد الإمكانات الكامنة فى أجرومية الإخراج المسرح التى أسسها أنطوان Antoine) وأندريه أنطوان هو مؤسس «المسرح الحر» ومخرجه ١٨٥٨ – ١٩٤٣ وداعية الجماليات ذات النزعة الطبيعية) ومن هنا فهذا دون شك هو السبب فى أن كل منتج (بالكسر) ثقافى سيتحدد حتماً بمكانه وزمانه بمقدار ما يسهم فى نفس **الإشكالية** مثل مجموع معاصريه (بالمعنى السوسيولوجى) فلا توجد «رواية جديدة» بالنسبة إلى ديدرو Diderot حتى إذا استطاع روب جرييه بإسقاط قائم على المفارقة الزمانية لحيز ممكناته، أن يجد لديه استباقاً فى رواية جالا القدرى (من تأليف ديدرو) .

إن نسق مخططات الفكر، الذى هو فى جانب منه نتاج لاستبطان التضادات المقومة لبنية المجال، مشترك بين مجموع المسهمين وكذلك بين قسم كبير إلى هذا الحد أو ذاك من الجمهور (على الأخص فى شكل تضادات تعمل بوصفها مبادىء للرؤية والتصنيف والتمييز والتقطيع والتأطير) . لذلك فهو يجلب شكلاً من الموضوعية المتصفة بالضرورة المتعالية للشواهد المقتسمة، أى المقرة على نحو شامل (فى حدود المجال) باعتبارها بديهية[٢٩] .

ومن المؤكد أنه على الأقل فى قطاع الإنتاج من أجل المنتجين، وخارجه دون جدال فإن الاهتمام الأسلوبى بالمعنى الدقيق أو الاهتمام التيماتى فى هذا الخيار أو ذاك، وكذلك كل الرهانات النقية الخالصة، أى الداخلية البحتة، للبحث الجمالى بالمعنى الدقيق (أو العلمى فى موضع آخر) تحجب جميعاً عن أعين الذين يقومون بهذاالخيار المكاسب المادية أو الرمزية المرتبطة بها (على الأقل إلى أجل محدد)، والتى لا تقدم نفسها إلا على نحو استثنائى بوصفها كذلك، فى منطق الحساب الكلبى (أى الهازىء بكل القيم). إن مخططات الإدراك والتقييم النوعية التى تشكل بنية إدراك اللعبة والرهانات والتى تعيد إنتاج التقسيمات الأساسية لحيز المواقع داخل منطقها الخاص (على سبيل المثال فن خالص، فن تجارى «بوهيمى» «بورجوازى»، «ضفة يسرى» «ضفة يمنى» .. الخ) أو كذلك تقسيم الأنواع[٣٠]، تحدد المواقع التى تبدو مقبولة أو جذابة (داخل منطق الأهلية المهنية) أو على العكس مستحيلة لا سبيل إليها أو غير مقبولة (ويجرى الأمر على هذا النحو تقريباً بالنسبة إلى «الفروع الدراسية» الجامعية أو «التخصصات العلمية) .

وليس من المستطاع التعليل الكامل للتناظر الوثيق المدهش الذى ينشأ فى لحظة معطاة بين حيز المواقع وحيز الاستعدادات لدى أولئك الذين يشغلونها إلا بشرط الأخذ فى الحسبان فى آن معاً ماذا كان عليه حيز الإمكانات المعروضة فى تلك اللحظة وكذلك فى المنعطفات الحرجة المختلفة لكل ميدان فنى، وحيز الإمكانات المعروضة هذا هو أى الأنواع والمدارس والأساليب والأشكال والمناهج والموضوعات المختلفة .. الخ مأخوذة سواء فى

(٢٩) بالكلام من أجل الإفهام عن التأطير Cadrage فإننى أغامر بأن أثير لدى القارئ تصور جوفمان عن «الإطار» (جوفمان كندى من رواد علم النفس الاجتماعى (١٩٢٢ - ١٩٨٢) درس أشكالاً تسلطية من التنظيم الاجتماعى (مثل المصحات) والتفاعلات والعناصر غير المقننة من السلوك) . وهو مفهوم لا تاريخى أريد أن أعلن انفصالى عنه فحيث يرى جوفمان بدائل أساسية مشكلة للبنية ينبغى أن نرى بنى تاريخية صادرة عن عالم اجتماعى محدد المكان والزمان .

(٣٠) إنه على أساس الافتراضات المسبقة المشتركة ينشأ عقد القراءة بين المرسل والمستقبل. وبالتخلى عن هذا العقد فإن المسئولين عن الثورات الثقافية الكبرى يصلون إلى قرائهم العاديين داخل استقامتهم الذهنية داخل المبادىء الحيوية لرؤيتهم للعالم الطبيعى والاجتماعى

منطقها الداخلى أو فى القيمة الاجتماعية المنوطة بكل منها بحكم موقعه فى الحيز المناظر، ومقولات الإدراك والتقييم الموسعة اجتماعياً والتى تطبقها العناصر الفاعلة المختلفة أو فئات من تلك العناصر .

∴ ∴ ∴

وهكذا فالشعر كما يبدو أمام شاب يجرب كتابته فى الثمانينات من القرن التاسع عشر ليس ما كانه فى ثلاثيناته ولا ما كانه عام الثورة ١٨٤٨، وبدرجة أقل ما سيكونه عام ١٩٨٠ . فقد كان الشعر أولاً فى موقع مرتفع داخل تراتب الحرف الأدبية، يحقق لشاغليه بواسطة نوع من تأثير الطائفة الضمان الذاتى على الأقل لسمو فى الجوهر بالنسبة إلى سائر الكتاب الآخرين، فآخر الشعراء فى الصف (الرمزيين بخاصة) يرى نفسه أسمى وأعلى قدراً من أول الروائيين الطبيعيين[٣١] . إن مجموعا من الشخصيات النموذجية لامارتين وهوجو وجوتييه .. الخ الذين أسهموا فى تكوين وفرض الشخصية والدور، والذين تحدد أعمالهم وافتراضاتها المسبقة (المطابقة الرومانسية بين الشعر والغنائية على سبيل المثال) المعالم التى ينبغى أن يحدد الجميع موقعهم بالنسبة إليها . إنها تمثلات معيارية عن الفنان «الخالص» غير المكترث بالنجاح وبأحكام السوق - والآليات التى بواسطة مقتضياتها تساندهم وتمنحهم فاعلية واقعية، وفى النهاية إنها حالة الإمكانات الأسلوبية واستنفاد البيت الأسكندرى وألوان الجسارة فى الوزن عند الجيل الرومانسى التى أصبحت شائعة، والتى أصبحت توجه البحث عن أشكال جديدة .

ولن يكون من الإنصاف، بل سيكون بلا جدوى أن نحاول رفض هذا المطلب الخاص بالصياغة الجديدة باسم حقيقة - لا تقبل المنازعة إلا قليلاً - وهى حقيقة أن تلك الصياغة

---

(٣١) هذا ما يقوله فى كل خطاباته أحد الشعراء الرمزيين الذين استجوبهم أوريه Huret : «فى جميع الأحوال أنا أعتبر أردأ شاعر رمزى أسمى كثيراً من أى من الكتاب المنضوين تحت النزعة الطبيعة J. Huret, Enquete sur l'evolution littéraire, op. cit., p.329) يقول آخر، مورياس Moréas (١٨٥٦ - ١٩١٠ كان سيريالياً ثم أسس المدرسة الرومانية وعاد إلى الكلاسيكية) "إن قصيدة لرونسار أو هوجو هى من الشعر الخالص، أما رواية لستندال أو بلزاك فهي من الفن المخفف وأنا أحب كثيراً سيكلوجيينا [المؤلفين أناتول فرانس وبول بورجيه أو موريس بارس Barrés الذين يرتبطون بالتيار المسمى بالرواية السيكلوجية] ولكن ينبغى أن يبقوا فى مستواهم أى تحت الشعراء» (نفس المصدر السابق ص ٩٢) . وهناك مثال آخر أقل صخباً ولكنه أقرب إلى التجربة التى توجه الاختيار بالفعل : «عند الخامسة عشرة تقول الطبيعة للشاب إن كان شاعراً أو يجب أن يكتفى بالنثر البسيط (نفس المصدر ص ٢٩٩) ويتضح هنا ما يعنيه الانتقال من الشعر إلى الرواية عند شخص ما استبطن بشدة هذه التراتبات) . (فالتقسيم إلى طوائف منفصلة بواسطة حدود مطلقة الذى يتجاهل نواحى الاستمرار والتشابك الواقعية الناتجة فى كل مكان - على سبيل المثال فى العلاقات بين التخصصات، الفلسفة والعلوم الاجتماعية، العلوم البحتة والعلوم التطبيقية .. الخ، له نفس الآثار : اليقين الذاتى certitudo sui ورفض تخفيض المنزلة، الإرتقاء والحط من القيمة الآليين) .

صعبة التحقيق عملياً . فالتقدم العلمى يمكن أن يتألف فى حالة معينة من تحديد الافتراضات المسبقة والمصادرات Pétition de principe على المطلوب (جعل المطلوب إثباته مقدمة للبرهنة عليه) التى تستخدمها الأعمال الخالية من أى قصور والتى تمر دون إنعام للنظر من جانب العلم النظامى science normale (العلم فى مرحلة سيادة نموذج واحد غير منازع حيث تتراكم المعلومات والحلول وهو غير العلم فى مرحلة الثورة حيث ينقطع الاستمرار ويعاد النظر فى المسلمات وفقاً لمصطلح رويرت كون Kuhn)، ومن اقتراح برامج تحاول حل مسائل يعتبرها البحث المعتاد قد حلت، دعك من مجرد طرحها . وفى الحقيقة وبشرط إيلاء مزيد من الانتباه سنجد شواهد متعددة على تمثيل حيز الممكنات : إنها صورة السباقين العظام الذين بالنسبة إليهم تتكون فكرة المرء عن نفسه وتعريفه لذاته على غرار الشخصيات المتكاملة، تين ورينان .. الخ بالنسبة لهذا الجيل من الروائيين والباحثين أو الشخصيات المناوئة على غرار مالارميه وفيرلين بالنسبة إلى جيل كامل من الشعراء. إنه ببساطة أكثر التمثيل المتسامى لحرفة الكاتب أو الفنان الذى يستطيع توجيه مطامح عصر بأكمله : «إن الجيل الأدبى الجديد يتنامى ممتلئاً بروح ١٨٣٠ أشعار هوجو وموسيه ومسرحيات ألكسندر ديما والفريد دى ڤينى يجرى تداولها فى الكليات على الرغم من عداء الجامعة، وكان عدد لا يحصى من روايات القرون الوسطى ومن الاعترافات الغنائية والأشعار اليائسة يتم إنجازها فى ظلال القماطر[٣٢] . وينبغى الاستشهاد كذلك بتلك الفقرة من مانيت سولومون Manette Salomon وفيها يؤمىء الأخوان جونكور إلى ما يجذب ويفتن فى مهنة الفنان، فالفن بدرجة أقل وحياة الفنان بدرجة أكبر (وفقاً لمنطق يراعى اليوم فى الانتشار التفاضلى لشخصية المثقف) : «فى الأساس كان أناتول منجذباً بواسطة الفن أقل مما كان منجذباً بواسطة حياة الفنان . كان يحلم بالأتليه . وكان يتوق إليه بتخيلات الكلية ومطامح طبيعته . يرى فيه، آفاق البوهيمية التى تسحر حينما ينظر إليها من بعيد وقصة البؤس، والتخلص من الصلات والقواعد، والحرية وعدم الانضباط، ورثاثة الحياة والمصادفة المغامرة والطارىء غير المتوقع كل يوم، وتفادى المنزل المرتب المنظم ، والتحرر بقدر الإمكان من العائلة وملل أيام الآحادى وأكذوبة البورجوازى، وكل مجاهل اشتهاء نموذج المرأة، والعمل الذى لا يثمر شراً، وحق التنكر طوال العام، فى نوع من الكارنيفال الأبدى، فتلك هى الصور والإغواءات التى تبزغ له من مهنة الفن التى تكون

---

(32) A Cassagne La Thèorie de L'art pour l'art .. op. cit, p. 75 sq.

(٣٢) أ . كاسانى نظرية الفن للفن مصدر سابق ص ٧٥ ومابعدها . وينبغى نقل الصفحات بكاملها التى يستحضر فيها المؤلف الحماس الفتى لماكسيم دى كامب ورينان وفلوبير وبودلير أو فرومنتان .

في حقيقتها شاقة وقاسية[33] .

وإذا كانت هذه المعلومات وكثير من أمثالها التى تمتلىء بها النصوص لا تقرأ بوصفها كذلك، فذلك لأن الاستعداد الأدبى، يميل إلى نزع الطابع الواقعى والطابع التاريخى عن كل ما يستثير الوقائع الاجتماعية . وهذا التناول الذى يفرض الحياد والمختزل (بالفتح) إلى وضع القصص الحتمية للطفولة والمراهقة الأدبيتين فى الشهادات الحقيقية الأصيلة عن تجربة وسط وعصر، وعن مؤسسات تاريخية - صالونات وندوات وبوهيمية .. الخ - يكبح الدهشة التى كان يجب أن يثيرها .

وهكذا فإن مجال المواقف الممكنة يعرض نفسه بمعنى التوظيف (بالمعنى المزدوج) فى شكل بنية معينة من الاحتمالات، من المكاسب أو الخسائر المحتملة، سواء على المستوى المادى أو على المستوى الرمزى. ولكن هذه البنية تحوى دائماً جانباً من عدم التحدد مرتبطاً على الأخص بحقيقة مؤداها أنه فى مجال قليل الحظ من طابع المؤسسة بهذا القدر يكون تحت تصرف العناصر الفاعلة مهما تكن صرامة الضرورات المغروسة فى موقعهم هامش موضوعى دائم من الحرية (يستطيعون أو لا يستطيعون الإمساك به وفقاً لاستعداداتهم «الذاتية»)، وأن هذه الحريات تنضاف فى لعبة البلياردو من التفاعلات ذات البنية، فاتحة بذلك مكاناً خاصة فى فترات الأزمة لاستراتيجيات قادرة على تدمير التوزيع المقر للفرص والأرباح لصالح هامش المناورة المتاح .

ومعنى ذلك أن الثغرات البنيوية فى نسق الممكنات الذى لا يكون أبداً معطى بوصفه كذلك فى التجربة الذاتية للعناصر الفاعلة (على العكس مما تدفعنا إعادة البناء على نحو ارتجاعى ex post إلى الإعتقاد) لا يمكن سدها بالقوة السحرية لنوع من ميل داخل النسق إلى الاكتمال الذاتى : فالنداء الذى تنطوى عليه لن يُسمع أبداً إلا من جانب هؤلاء الذين يكونون، بحكم موقعهم داخل المجال وتطبعهم والعلاقة (غالباً ما تكون علاقة عدم اتفاق) بين الاثنين، أحراراً بما يكفى إزاء الضوابط القسرية المغروسة فى البنية لكى يكونوا فى مستوى الإدراك كما لو كان شاغلهم الخاص إمكاناً تقديرياً لا يوجد بمعنى من المعانى إلا بالنسبة إليهم . وسوف يعطى هذا لمشروعهم بعد فوات الأوان مظاهر القدر المسبق .

البنية والتغير : الصراعات الداخلية والثورة الدائمة

تكون التغيرات التى تطرأ باستمرار داخل مجال الإنتاج المحدود، بما أنها صادرة عن بنية المجال نفسها، أى عن التضادات المتواقتة بين المواقع المتناحرة (سائد/ مسود،

(33) E. et. J. de Goncourt, Manette Salomon, Paris, UGE . Coll "10/18" 1979. p. 32 .

راسخ/ مبتدىء، أصولى/ هرطقى، مسن / شاب ... الخ) مستقلة بدرجة كبيرة فى مبدأ تغيراتها الخارجية التى تستطيع أن تبدو محددة لها لأنها تصحبها وفق التعاقب الزمنى (والأمر كذلك، حتى إذا كانت مدينة بجانب من نجاحها اللاحق لهذا الإلتقاء الذى يشبه المعجز بين سلاسل سببية مستقلة إلى درجة كبيرة) .

ويحدد كل تغير يطرأ على حيز مواقع معرفة موضوعياً بواسطة الفجوة التى تفصل بينها - تغيراً معمماً . ويعنى ذلك أنه لا سبيل للبحث عن محل ممتاز للتغيير . ومن الصحيح أن مبادرة التغيير تعود بحكم التعريف إلى القادمين الجدد، أى إلى الأكثر شباباً الذين هم أيضاً الأكثر حرماناً من رأس المال النوعى، داخل عالم يكون الوجود فيه معناه الاختلاف أى احتلال موقع منفصل ومتميز. إنهم لا يوجدون إلا بمقدار ما يصلون - دون أن يكونوا فى حاجة إلى أن يريدوا ذلك، إلى تأكيد هويتهم ، أى اختلافهم وجعلها معروفة ومعترفاً بها («يعمل القادم لنفسه اسما»)، عن طريق فرض أنماط تفكير وتعبير جديدة وإحداث قطيعة مع أنماط التفكير السائدة، ومن ثم فهم عاكفون على بث الاضطراب بواسطة «خمول ذكرهم» ومجانينهم» .

ولأن إتخاذ المواقع يتحدد فى جانب كبير منه على نحو سلبى، فى العلاقة بالآخرين، فإنها تظل على الأغلب فارغة تقريباً، مختزلة إلى قرار بالتحدى والرفض والقطيعة : فالكتاب الأكثر «شباباً» من الناحية البنيوية (الذين يمكن أن يكونوا مسنين من الناحية البيولوجية بالنسبة إلى القدامى» الذين يدعون تجاوزهم) أى الأقل تقدماً فى عملية تحقيق الشرعية، يرفضون ما يكون عليه ومايفعله السابقون الأكثر رسوخاً وكل ما يحدد فى عيونهم «سقط المتاع» الشعرى أو غيره (والذين يسلمونه أحياناً للمحاكاة الساحرة) ويسعون أيضاً إلى نبذ كل علامات **الشيخوخة الاجتماعية** بدءاً بعلامات التكريس الداخلى (الأكاديمية ... الخ) أو الخارجى (النجاح) . أما المؤلفون الراسخون فهم من جانبهم يرون فى الطابع المصطنع ذى النزعة الإرادية لدى بعض نوايا التجاوز مؤشرات لا تقبل المناقشة على «إدعاء ضخم فارغ» كما كان يقول زولا . وفى الواقع فكلما تقدمنا فى التاريخ أى فى عملية تحقيق استقلال ما للمجال، مالت البيانات أكثر (ويكفى تذكر «**بيان السيريالية**») إلى أن تختزل نفسها فى إعلان محض عن الاختلاف (دون أن نستطيع أن نستنتج لذلك أنها ملهمة بواسطة البحث الكلبى عن التميز[٣٤]).

---

(٣٤) ينبغى التذكير هنا بكل تحليل (الجزء الأول الفصل الثانى) بالمنطق الذى تتوافق به الحركات الفنية فى الزمان، والذى يشكل منطق التغير كما يلاحظ أيضاً فى المجالات الأخرى .

وكيف لا يتم الاعتراف بتأثير ضرورة تحديد الذات وتميزها من أجل الوجود في واقعة أن بريتون – ويمكن مضاعفة الأمثلة – فضل القطيعة مع المجلة الفرنسية الجديدة (NRF) بقيادة أندريه جيد وبول فاليرى على الإلحاق ، وهو المقابل للرعاية (الكفالة) والحماية سابقاً، كما أكد دون هوادة إختلافه فى علاقاته مع الجماعات المنافسة مثل جماعة تزارا (الداوية) أو جماعة جول Goll وديرميه Dermée، وهى جماعات ادعت لحركاتها اسم السيريالية؟[٣٥] ومنذ أن يصل العمل إلى احتلال موقع متميز قابل للاعتراف به فى الحيز الذى تشكل تاريخياً من الأعمال المتعايشة ومن ثم متنافسة، والتى ترسم فى علاقتها المتبادلة حيز إتخاذ المواقف الممكنة من امتدادات وتجاوزات وانقطاعات، فإن هذا العمل المعروف والمعترف به يحدد موقع الأعمال الأخرى بواسطة تقييم فعلى يحدد تطور قيمتها المتميزة .

وينبغى من هذا المنظور إعادة صياغة تاريخ الحركات الشعرية التى قامت بالتناوب ضد التجسيدات المتعاقبة لشخصية نموذجية للشاعر، لامارتين وهوجو وبودلير أو لامارتين، وبالاستناد إلى النصوص الكبرى المقومة والمشرّعة من مقدمات وبرامج وبيانات يجب علينا محاولة إعادة اكتشاف التكامل الموضوعى لحيز الأشكال والشخصيات الممكنة أو غير الممكنة كما يقدم نفسه أمام كل فرد من المجددين العظام، وإعادة اكتشاف التمثل الذى يكوّنه كل منهم لرسالته الثورية . فهناك أشكال يتعين تدميرها من سوناتات وبيوت شعر سكندرية وقصائد ومواء شعرى، وأساليب بلاغية يتعين هدمها، من تشبيه واستعارة ومضامين وعواطف يتعين إبعادها، بالإضافة إلى أشكال غنائية وتدفق وسيكولوجيا . ويحدث كل شىء كما لو كانت كل ثورة من هذه الثورات تسهم فى نوع من التحليل التاريخى للغة الشعرية يهدف إلى عزل الإجراءات والتأثيرات الأشد نوعية مثل القطيعة مع التوازى الصوتى الدلالى[٣٦]، وذلك عن طريق الإقصاء خارج الشعر الشرعى للإجراءات التى يكشف طابعها التقليدى عن نفسه تحت تأثير البلى والاستنفاد .

ويمكن وصف تاريخ الرواية منذ فلوبير على أقل تقدير بوصفه جهداً طويلاً لقتل ماهو روائى[٣٧] وفقاً لكلمة إدمون دى جونكور أى لتنقية الرواية من كل مايبدو أنه يعرفها

---

(35) Cf. J. P. Bertrand, J. Dubois, P. Durand, "Approche institutionnelle du premier surrealisme

(٣٦) انظر بنية اللغة الشعرية تأليف جيه كوهين J. Cohen, Structure du language poétique, Paris, Flammarion, 1966. ونرى بالمناسبة أن المنطق الموصوف هنا يدين كل التحليلات الزائفة للجوهر التى تهدف إلى الكشف عن تعريفات للأنواع عابرة للمراحل التاريخية يخفى ثباتها الإسمى أنها تبنى نفسها دوماً بواسطة القطيعة مع تعريفها الخاص فى الحالة السابقة .

(٣٧) إن فكرتى على الرغم من أن الرواية حققت مبيعات أكبر من أى وقت مضى، هى أن الرواية نوع مستهلك بال قد قال كل ما ينبغى عليه قوله، نوع قد فعلت كل شىء لأقتل ماهو روائى فيه، لكى أجعل منه ألواناً من السير الذاتية لناس لا يمتلكون تاريخاً ولا قصة (ادمون دى جونكور فى كتاب جيه أوريه J.Huret سابق الذكر تحقيق حول .

ويحددها مثل العقدة والفعل والبطل : وذلك منذ فلوبير والحلم بكتاب «عن لا شيء» أو الأخوين جونكور والطموح إلى «رواية دون مسارات دون عقدة ودون تسلية رخيصة»[٣٨]، وحتى «الرواية الجديدة» وتحلل القص فى خط مستقيم والبحث عند كلودسيمون عن تأليف شبه تصويرى (أو موسيقى) مؤسس على العود الدورى والتناظر الداخلى لعدد محدود من العناصر السردية والمواقف والشخصيات والأماكن والأفعال تتكرر مراراً بواسطة تعديلات أو تضمينات .

وهذه الرواية الخالصة تستدعى بجلاء قراءة جديدة ظلت حتى ذلك الوقت مقصورة على الشعر، وكان جدها المثالى هو المزاولة المدرسية لحل شفرة أو لإعادة خلق على أساس من تكرار القراءة . وفى الحقيقة لا تستطيع الكتابة أن تحوى توقعات قراءة على هذا القدر من شدة التطلب إلا لأنها تقع داخل مجال تتحقق فيه شروط ملاءمة هذا الطلب : فالرواية الخالصة هي نتاج مجال تتجه فيه الحدود نحو الانمحاء بين الناقد والكاتب الذى لا يحقق إلى هذه الدرجة من الجودة نظرية رواياته إلا لأن فكرة انعكاسية ونقدية عن الرواية وتاريخها تواصل عملها داخل رواياته مذكرة دون انقطاع بوضعها كقص خيالى[٣٩] . ودون مضاعفة أمثلة هذا الإزدواج الإنعكاس إلى ما لانهاية من المستطاع بالرجوع بعيداً فى الزمان الكشف عنه فى قلب بيان الدادية ، وهو خطاب قائم على المفارقة يريد أن يكون فى آن معاً ما هو عليه أى يكون بياناً وأن يكون انعكاساً نقدياً على ما يكونه، بياناً مضاداً، بياناً ذاتى التدمير[٤٠] . وهناك أثر أكثر شيوعا لهذا الانغلاق على الذات هو ذلك النوع من النرجسية الجماعية التى توصف دائما ولاسيما فى أعمال متعددة تظهر وجودها الخاص،

---

(٣٨) هذه الفقرة من مقدمة رواية شيرى Chérie تذكرنا بأن رفض ما هو روائى لا ينفصل عن جهد لرفع منزلة النوع، يمكن فهمه بالإشارة إلى موقع الرواية والروائيين داخل المجال (ولاسيما فى العلاقة بالشعر) وإلى الصلة بين هذا النوع الأدنى مرتبة وجمهور أدنى مرتبة على نحو مزدوج، على الأقل فى أذهان الكتاب نظراً لأنه «نسائى» و«شعبى» و/أو إقليمى. ودون أن نستطيع بجلاء أن نرى فى رفض ماهو روائى أثراً بسيطاً لذلك الاهتمام برفع المنزلة، مما يمكن بالإضافة إلى ذلك أن يجذب الروائيين فى اتجاه مختلف تماماً، عند بورجيه والرواية السيكولوجية على سبيل المثال أى نحو الاستحضار الذى يعلى من شأن البيئة والوسط والشخصية أو العواطف عاليه الشأن اجتماعياً بفضل جهد الإنشاء والتكوين على الأخص (قارن بورجيه ملاحظة حول الرواية الفرنسية عام ١٨٢١) .

P. Bourget, "Note sur Le roman français en 1921", in Nouvelles Pages de critique et de doctrine, t. I., Paris, Plon, 1922, p. 126 sq.)

(٣٩) حينما يشكل تاريخ الأدب ونظريته جزءاً متكاملاً من الإنتاج الأدبى ، فمن المفهوم أن تبادل الأدوار يصير متواتراً بدرجة كبيرة بين النقاد والكتاب، بين المنظرين أو مؤرخى الأدب والأدباء (وعلى الأقل فى فرنسا بين فنانى السينما ونقاد السينما) .

(٤٠) وهناك أثر آخر أكبر شيوعا لهذا الانغلاق على الذات هو ذلك النوع من النرجسية الجماعية التى توصف دائما ولاسيما فى أعمال متعددة تظهر وجودها الخاص، تحفز الجماعات المثقفة فى سان جرمان ديه بريس (ضفة السين اليسرى حيث المقاهى الأدبية ملتقى الوجوديين) كما فى جرينتش فيلج Gree-nuich Village (مركز للفنانين والكتاب؛ - قسم من مدينة نيويورك فى مانهاتان) على أن يلقوا على أنفسهم نظرة حافلة بالملاطفة، حتى فى مظهر الوضوح الخاص بالنقد الذاتى، مما يعد عائقاً ضخما فى طريق إضفاء الطابع الموضوعى العلمى.

تحفز الجماعات المثقفة فى سان جرسان ديه بريس (ضفة السين اليسرى حيث المقاهى الأدبية ملتقى الوجوديين) كم فى جريتش فيلج Greenwich Village (مركزللفنانين والكتاب – قسم من مدينة نيويورك فى مانهاتان) على أن يلقوا على أنفسهم نظرة جافلة بالملاطفة، حتى فى مظهر الوضوح الخاص بالنقد الذاتى، مما يعد عائقا ضخما فى طريق إضفاء الطابع الموضوعى العلمى. وبالمثل يصف رينيه ليبوفتس heibowits لعمل الثورى لشوينبرج وبرج وڤيبرن باعتباره نتاجاً لوعى نسقى وتنفيذ نسقى على حسب تعبيره، فائقى التماسك المنطقى – لمبادىء مغروسة فى الحالة المضمرة داخل كل التقليد الموسيقى، وماثل أيضاً بأكمله . فى أعمال تتجاوزه بإنجازه على صيغة أخرى . وهو يلاحظ أن شوينبرج باستحواذه على المركب الهارمونى (الكورد) فوق الدرجة التاسعة L'accord de neuvième الذى لم يعد الموسيقيون الرومانسيون يستعلمونه إلا نادراً وفى الوضع الأساسى فقد «قرر بوعى أن يستخلص من ذلك كل النتائج» وأن يستعمله فى كل التحولات العكسية الممكنة . وهو يلاحظ بالمثل «الآن تحقق الوعى الكامل بالمبدأ التلحينى الأساسى الذى كان مضمراً فى كل تطور سابق لتعدد النغمات (للبوليفونية) وصار مصرحاً به للمرة الأولى فى أعمال شوينبرج، وهو مبدأ التنمية الأبدية» .. (٤١) وفى النهاية عند تلخيص المنجزات الرئيسية لشوينبرج يختتم كلامه قائلاً : «كل ذلك فى مجمله ليس إلا تكريساً بطريقة أكثر صراحة وأكثر نسقية لوضع للأمور كان موجوداً من قبل فى شكل أقل صراحة وأقل نسقية فى الأعمال المقامية لشوينبرج نفسه . وإلى درجة معينة فى بعض أعمال ڤاجنر»(٤٢) فكيف لا يتم الاعتراف هنا بمنطق وجد تعبيره الأكثر نموذجية فى حالة الرياضيات؟ وهو منطق كما أوضح داڤال Daval وجيلبود Guilbaud فيما يتعلق على الأخص بالإستدلال بالمعاودة raisonnement par récurrence (أو الاستدلال الرجعى) (فالرياضيون عند هنرى برانكاريه يبرهنون أولاً على قضية خاصة جزئية ثم ينتقلون منها إلى قضية أعم منها) وهو نوع من الاستدلال عن الاستدلال أو الاستدلال مرفوعاً إلى الدرجة الثانية»(٤٣)، «وهو يدفع عالم الرياضة إلى العمل دون انقطاع على نتاج جهد الرياضيين السابقين ، مجسداً العمليات الماثلة أصلاً فى أعمالهم ولكن فى الحالة المضمرة .

---

(41) R. Leibowitz, Schoenberg et son École, Paris, J.B. Janin ,1947, p. 78 .

(٤١) ليبفتس . شوينبرج ومدرسته .

(42) Ibid, p. 87 - 88 .

(43) R.Daval et G.T. Guilbaud, Le Raisonnement mathematique, Paris, PUF, 1945, p. 18.

الإنعكاسية و«السذاجة»

وهكذا فإن تطور مجال الإنتاج الثقافى نحو درجة أكبر من الاستقلال تصحبه حركة نحو درجة من «الانعكاسية» تسوق كل نوع من «الأنواع» إلى استدارة نقدية نحو الذات، نحو المبدأ الخاص، والافتراضات المسبقة الخاصة : ويتزايد تواتر أن العمل الفنى، فى خيلائه Vanitas يتم عن نفسه بوصفه كذلك وسيشتمل على نوع من ازدراء نفسه (بالاستدارة النقدية) . وفى الحقيقة أنه بمقدار ما ينغلق المجال على ذاته، فإن التمكن العملى من المنجزات الخصوصية لكل تاريخ النوع المتجسدة فى الأعمال الماضية، والمسجلة والمشفرة والمقننة بواسطة هيئة متكاملة من محترفى الحفاظ والاحتفال من مؤرخى الفن والأدب والشراح والمحللين يصبح جزءا لا يتجزأ من شروط الدخول فى مجال الإنتاج المحدود . فتاريخ المجال هو فى واقع الأمر لا يسير فى الإتجاه العكسى، ومنتجات هذا التاريخ المستقل نسبياً تقدم شكلاً من الصفة التراكمية. ونجد هنا مفارقة تتمثل فى أن حضور الماضى النوعى لا يكون مرئياً بهذا الوضوح إلا عند منتجى الطليعة الذين يتحددون بواسطة الماضى وصولاً إلى نية تجاوزه. فتلك النية مرتبطة بحالة تاريخ المجال: فإذا كان للمجال تاريخ متراكم وذو اتجاه فستكون نية التجاوز التى تحدد الطليعة على نحو خاص نتيجة التاريخ بأسره، وستكون محددة النطاق حتماً بواسطة علاقتها بما تطالب بتجاوزه، أى بالنسبة إلى كل أنشطة التجاوز التى وقعت فى الماضى داخل بنية المجال نفسها، وداخل حيز الممكنات التى يفرضها المجال على القادمين الجدد . ومعنى ذلك أن ما يطرأ على المجال مرتبط أكثر فأكثر بالتاريخ النوعى للمجال، ومن ثم سيصير أكثر فأكثر صعب الاستنباط مباشرة من حالة العالم الاجتماعى فى لحظة معينة . إن منطق المجال هو الذى يميل إلى اصطفاء وتكريس كل الانقطاعات الشرعية عن التاريخ المتجسد فى بنية المجال، أى تلك التى هى نتاج استعداد أو تشكل بواسطة تاريخ المجال، ويستمد معلوماته من هذا التاريخ ومن ثم فهو مغروس داخل استمرار المجال .

وهكذا فكل تاريخ المجال باطن فى كل حالة من حالاته وينبغى لكى يكون المرء فى مستوى متطلباته الموضوعية بوصفه منتجاً وكذلك بوصفه مستهلكاً، أن **يمتلك** تمكناً عملياً أو نظرياً من هذا التاريخ ومن حيز الممكنات التى يواصل البقاء داخلها . وليس حق الدخول الذى يجب أن يؤديه كل قادم جديد إلا التمكن من مجمَل المكتسبات التى تؤسس الإشكالية السائدة . وكل طرح للسؤال ينبثق من تقليد، من تمكن عملى أو نظرى من التراث الذى هو مغروس فى صميم بنية المجال، باعتباره وضعاً أو حالة للأمور متنكراً بواسطة وضوحه نفسه ، يقوم بتحديد نطاق ما يمكن التفكير وما لا يمكن التفكير فيه،

ويفتح حيز الأسئلة والإجابات الممكنة. ولا يتضح ذلك جيداً إلا فى حالة العلوم الأكثر تقدماً حيث التمكن من النظريات والمناهج والتقنيات هو شرط النفاذ إلى عالم المشكلات التى يتفق المحترفون على اعتبارها تستحق الاهتمام أو مهمة .

∴ ∴ ∴

وعلى نحو حافل بالمفارقة لا يكون التواصل بين المحترفين والعامة على مثل هذه الدرجة من الصعوبة كما فى حالة العلوم الاجتماعية حيث الحاجز أمام الدخول أقل وضوحاً أمام الأعين من الناحية الاجتماعية : فالجهل بالإشكالية النوعية التى تأسست تاريخياً داخل المجال والتى تأخذ الحلول المقترحة من جانب المتخصصين معناها بالقياس إليها تؤدى إلى تناول التحليلات العلمية باعتبارها إجابات عن أسئلة الفهم المشترك، وعن استجوابات عملية أخلاقية أو سياسية، أى باعتبارها «خيارات» و«هجمات» فى الأغلب (بسبب تأثير كشف الغطاء الذى تحدثه) . وهذا التغاير البنيوى فى العقيدة allodoxia تشجعه حقيقة أنه يوجد داخل المجال سذج(ليسوا أبرياء بالضرورة). وبسبب افتقادهم لامتلاك الوسائل النظرية والتقنية للتمكن من الإشكالية السائدة، يدخلون إلى المجال مشاكل اجتماعية فى حالتها الخام دون إخضاعها للتحويل الضرورى فى طبيعتها لكى تتأسس بوصفها مشاكل سوسيولوجية، مضفين على هذا النحو إقرارا (تصديقاً) ظاهرياً على الإشكالية الخاصة بالعقيدة الداخلية endoxique . والتى هى سياسية فى الأغلب، والتى يسقطها العامة على ألوان الإنتاج العلمى .

∴ ∴ ∴

ولا مكان داخل المجال الفنى الذى بلغ مرحلة متقدمة من تطوره لهؤلاء الذين يجهلون تاريخ المجال، وكل ما أنجبه ابتداء من علاقة معينة تنطوى بشدة على المفارقةبالتراث التاريخى . فالمجال هو أيضاً الذى ينشىء ويكرس أولئك الذين يشخصهم جهلهم بمنطق اللعبة بوصفهم «سذجاً» . ولكى يكون ذلك مقنعا فإنه يكفى عقد مقارنة على نحو منهجى بين هذا النوع من «الرسام الموضوع» الذى كانه دوانييه روسو «المصنوع» بالكامل بواسطة المجال الذى كان ألعوبته أو دميته، ومارسيل دوشان الذى كان يستطيع «اكتشافه» (وكان مكتشف بريسيه Brisset الذى أسماه «دوانييه روسو فقه اللغة») خالق فن للرسم لا يتضمن فحسب فن إنتاج عمل ما، بل أيضاً فن الإنتاج الذاتى للرسام . ودون أن ننسى أن هاتين الشخصيتين الموهوبتين بخصائص تبلغ من التضاد درجة تجعل أى كاتب للسير لا يحلم بالجمع بينهما، تشتركان على الأقل فى أنهما لا توجدان بوصفهما شخصيتى رسامين عند الأجيال اللاحقة إلا نتيجة لمنطق شديد الخصوصية لمجال وصل إلى درجة عالية من الاستقلال ويقطنه تقليد القطيعة الدائمة مع التقليد الجمالى .

إن لو دوانييه روسو (الجمركى روسو) ليست له سيرة شخصية بمعنى قصة أو تاريخ حياة جدير بأن يحكى ويسجل(٤٤) . موظف صغير حسن السلوك، عاشق لأوجينى ليونى Eugénie Léonie وهى بائعة فى «الاقتصاد المنزلى»، ولم يكن له زبائن إلا بعض الناس المتواضعين الذين لا يولون إلا قيمة ضئيلة للوحاته. والكثير من السمات التى لها طابع المحاكاة الهزلية والتى جعلنا من هذه الشخصية من شخصيات كورتلين (الكاتب الساخر من لامعقولية الحياة البورجوازية والإدارية (١٨٥٨ – ١٩٢٩) أو لابيش المسرحى الكوميدى ١٨١٥ – ١٨٨٨) ضحية مقصودة لمناظر قاسية من التكريس الهزلى التى دبرها «أصدقاؤه» الرسامون مثل بيكاسو – أو الشعراء مثل أبولينير ، ولم يفته تماماً بلا جدال طابعها الساخر(٤٥) . لقد كان محروماً أيضاً من الثقافة والمهنة، وكانت بداياته وهو فى الثانية والأربعين ومدين فى الحقيقة للمعرض الشامل عام ١٨٨٩ بالأمر الجوهرى فى تكوينه الجمالى، وتبدو خياراته سواء فى الموضوع أو الطريقة باعتبارها تحقيقاً «لجمالية» شعبية أو بورجوازية صغيرة – مثل تلك التى تعبر عن نفسها فى الإنتاج الفوتوغرافى العادى – ولكنها موجهة بواسطة المقصد ذى العقيدة المغايرة بعمق لأحد المعجبين بالرسامين الأكاديميين، من أمثال كليمنت Clément وبونات Bonnat وجيروم Jérôme الذين أعتقد أنه يحاكى مناظرهم الأسطورية والمجازية مثل اللبؤة فى لقاء مع الفهد، الحب فى قفص الوحوش، القديس جيروم، نائم فوق أسد (وهذا الإعجاب بالأكاديميين ليس

---

(٤٤) ونفس الشىء بالنسبة إلى بريسيه وهو فيلسوف «ساذج» (أو فطرى) حاول مكتشفاه أندريه بريتون ومارسيل دوشان عبثاً أن يزوداه بسيرة شخصية «كل حياته غير معروفة لنا ما عدا تاريخ مؤتمر (١٨٩١ فى أنجير Angers) وآخر فى الجمعيات العلمية (٣ يونية ١٩٠٦) وسبعة أخرى من المعالم البارزة، سبعة كتب موقعة من جان بيير بريسيه ولا يوجد أسلاف ولا ورثة معروفون على الرغم من البحوث النشيطة التى باشرها السرياليون (ومارسيل دوشان على الأخص) تاريخاً الميلاد والموت مشكوك فيهما، وما من أثر متبق لدى ناشريه..»
J.P. Brisset, La Grammaire Logique, suivi de la Séience de Dieu, Paris, Tchou, 1970).

(٤٥) حول المعاملة القاسية التى أوقعها الفنانون والكتاب چين سيجل: باريس البوهيمية، الثقافة والسياسة وحدود الحياة البورجوازية بين ١٨٣٠ – ١٩٣٠. المعترف بهم بدوانييه روسو تمكن قراءة كتاب د . شاتوك R.Shaotack بدائيو الطليعة Les Primitifs de l'avant garde وخاصة الصفحات المخصصة «لمأدبة روسو» ونرى فيها أن الرسام الموضوع وقد تحول إلى ألعوبة في المزاح يخضع تماماً للعبة (ووصل به الأمر إلى أن يتحمل وقتاً طويلاً قطرات الشمع الساقطة من فانوس فوقه) ولكن دون أن نمنح للهزل والمزاح من جانب أصدقائه إقرارا «ساذجاً» بقدر ما يستطيعون الاعتقاد، وكما تشهد بعض ملاحظات فرناند أوليفييه «كان لون وجهه يصطبغ بحمرة بسهولة إذا عارضه أحد أو ضايقه . وكان يخضع عموماً لكل مايقال له ولكن كنا نشعر أنه متحفظ فى داخله ولا يجرؤ على قول ما كان يفكر فيه» . وهناك تقارير أخرى عن «المأدبة» فى J.Siegel, Bohemian Paris, Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois life, 1830 - 1930, New York, Viking Penguin, 1986, p. 354.
چيه يسجل : باريس البوهيمية، الثقافة والسياسة وحدود الحياة البورجوازية بين ١٨٣٠ – ١٩٣٠.

مقطوع الصلة بدراسته الثانوية التى بدأها وانقطعت قبل الأوان[٤٦]) وقد قيل فى أغلب الأحيان أن روسو كان «ينسخ» أعماله وأنه كان يستخدم أداة النسخ (المنساخ Pantographe) لإنتاج الرسوم التى كان ينشغل بعد ذلك فى «تلوينها» وفقاً لتقنية تلوين الصور فى كتب الأطفال . وقد ميز كثيرون عدداً من هذه «الصور الأصلية» «لمنسوخاته» فى المنشورات الشعبية والمجلات المصورة، والصور التوضيحية للروايات المسلسلة (وخاصة رواية الحرب) وألبومات الأطفال والصور الفوتوغرافية، (وخاصة جنود المدفعية فى متحف جوجنهايم وعرس فى الريف، و«عربة الأب جونييه La Carriole du père Juniet)(٤٧) . ولكنهم رأوا بدرجة أقل أن مجمل السمات المميزة الموضوعية والأسلوبية لأعماله كانت تتعلق «بالجمالية» التى تعبر عن نفسها فى الممارسة الفوتوغرافية للطبقات الشعبية أو للبورجوازية الصغيرة: فالشخصيات توضع غالباً فى مركز الصورة وفقاً لمبدأ مواجهة صارم قد يكون فظاً أحياناً (الشابة الصغيرة فى ثوب وردى - فيلادلفيا) وتزود الشخصيات بكل شعارات ورموز وضعها التى هى ماثلة دائماً على وجه التقريب مع التفسير والشرح فهى التى يجب أن تقدم مبرر وجود اللوحة . وهكذا كما هى الحال فى التصوير الفوتوغرافى الشعبى الذى يكرس اللقاء بين موقع رمزى وشخصية فى اللوحة المعنونة «بسذاجة» «أنا نفسى»، نجد الرسام مزودا بكل صفات وظيفته: حاوية الألوان، والفرشاة وغطاء الرأس (البيريه)، كما ترسم باريس بواسطة كل الرموز الخاصة التى تسمح بالتعرف عليها، كوبرى على نهر السين وبرج إيفل . أما اللحظات التى يثبتها فهى عطلات أيام الأحاد فى الحياة البورجوازية الصغيرة، وشخصياتها مزودة بكل اللواحق التكميلية الحتمية للعيد أو الاحتفال، ياقات مستعارة شديدة النصاعة، وشوارب تلمع بتأثير الدهان، وردنجوت سوداء، وتتخذ وضعاً أمام آلة التصوير مثقلا بإضفاء الجلال على

---

(٤٦) كان الخضوع للمعايير والمواضعات الموغلة فى الأكاديمية من ثوابت الأعمال المنشورة أو التى لم تنشر العامة أو الخاصة (وأنا أفكر فى المراسلات الغرامية) لأعضاء الطبقات الشعبية - وهكذا فعلى الرغم من أنه منذ نهاية القرن التاسع عشر كانت القطيعة مع الجمهور الواسع كلية تقريباً - فقد كان ذلك أحد القطاعات التى ظهر فيها كثير من الأعمال المنشورة على حساب المؤلف - ومايزال الشعر يجسد اليوم الفكرة التى كانت لدى المستهلكين الأقل ثقافة عن الأدب (بلا جدال بتأثير المدرسة الابتدائية التى مالت إلى المطابقة بين التدريب الأدبى والتلمذة فى الأشعار) ويمكن أن نتحقق بواسطة تحليل قاموس للكتاب أن أعضاء الطبقات الشعبية والبورجوازية الصغيرة الذين يشرعون فى الكتابة كانت لديهم فكرة عالية جداً عن الأدب تمنعهم من كتابة روايات «واقعية» وفى الواقع كان إنتاجهم يتألف أساساً من الأشعار التقليدية جداً فى شكلها ويعد ذلك من الدراسات التاريخية .

(٤٧) حول جميع هذه النقط انظر د . ڤالييه D.Vallier كل الأعمال التى رسمها دوانييه روسو .

(47) Tout l'Oeuvre du Duanier Rousseau, Paris Flammarion, 1970 .

اللحظات الجليلة التى تتأكد فيها أو تخلق العلاقات الاجتماعية . وهى علاقات يدور الأمر على جعلها مرئية بواسطة إضفاء طابع رمزى عليها : فى «عرس فى الريف» كانت الأيدى (التى يصعب معالجتها) مختبئة ما عدا يد العروس التى تتشابك مع يد زوجها . وحتى حينما ينسخ نموذجاً مستعاراً من التقليد العلمى، فقد كان يعيد إدخال رؤيته «ذات الطابع الوظيفى» وهكذا فى لوحة «الرباعية السعيدة» أخضع روسو العناصر المختلفة: الرجل والمرأة والملاك الصغير والحيوان التى اقتطعها أو نقلها جميعاً لتغير فى وضعها الوظيفى. كما أوضحت دوراً فالييه Dora Vallier فى «براءة چيروم»، فالملاك الصغير يشارك فى المنظر وتصير أنثى الأيل كلباً، أى رمزاً للإخلاص الذى يفرض نفسه فى هذا المجاز عن الحب[٤٨]. وتلك الاستعارات المختلسة من جانب منتحل يلفق الأشياء من هنا وهناك ويجهل كل الملاءمات القائمة بفطنة على المحاكاة الهزلية والمبعدة برهافة التى كان يمارسها عن طيب خاطر أشد معاصريه تدقيقاً .

وبعد ذلك تدخل نواتج القصد الفنى النموذجى بالنسبة للجمالية الشعبية، بسبب سذاجتها نفسه «انحرافاً» ملائماً لإغواء الفنانين الأكثر تقدماً . ويقول رامبو «أنا أحب الرسوم البلهاء، المصورة على الأبواب والديكورات ولوحات البهلوانات والأعلام والمنمنمات الشعبية واللوازم الساذجة والإيقاعات الساذجة»[٤٩] . وفى الحقيقة فوفقاً لمنطق يجد حده فى المنتجات المتجمعة تحت إسم الفن الخام art brut وهو نوع من **الفن الطبيعى** الذى لا يوجد بوصفه كذلك إلا بمرسوم تعسفى، إن دوانييه روسو مثل كل «الفنانين السذج»، مصورى أيام الآحاد الذين أنجبهم معاش التقاعد والعطلات مدفوعة الأجر، قد خُلق حرفياً بواسطة المجال الفنى. خالق (مبدع) مخلوق كان ينبغى إنتاجه بوصفه مبدعاً شرعياً فى شكل شخصية دوانييه روسو، لإضفاء الشرعية على نتاجه[٥٠]، فهو يقدم إلى المجال دون أن يدرى فرصة لتحقيق بعض إمكاناته التى توجد موضوعياً مغروسة داخله : «لو كان قد جاء إلى الحياة مبكراً خمساً وعشرين سنة، أى لو كان قد مات عام ١٨٨٤ بدلاً من ١٩١٠ قبل تأسيس صالون المستقلين ما كنا عرفنا شيئاً عنه»[٥١]، فالنقاد والفنانون ما كانوا

---

(٤٨) نتعرف هنا على كل سمات «الجمالية الشعبية» كما تعبر عن نفسها فى التصوير الفوتوغرافى .

(49) A. Rimbaud, œuvres Complètes, Paris, Gallimard Coll . "Bibliothéque de la Plèiade"' 1963 . p. 218.
رامبو – الأعمال الكاملة .

(٥٠) إن تقنين الفن الخام وجد حده فى واقعة أنه بخلاف الفن الساذج لم يكن من المستطاع تحويل المنتجين إلى فنانين .

(51) D. Vallier, Tout l'Œuvre peint du Douanier Rousseau op. cit., p . 5 .

يستطيعون أن يتيحوا الوجود فى ميدان التصوير لهذا «الرسام» الذى ليس مديناً بشىء لتاريخ التصوير - والذى كما تقول دورا فالييه «استفاد من ثورة جمالية لم يرها»، إلا بأن يطبقوا عليه نظرة تاريخية تحدد موقعه داخل حيز الممكنات الفنية، مستحضرين بصدده أعمالاً ومؤلفين غير معروفين له دون شك، وعلى أى حال غرباء بعمق على مقاصده مثل صور إبينال Epinal (سوق شعبية) ومطرزات بايو Bayeux (مطرزة الملكة ماتيلد ٧٠ متراً تصور فى ٥٨ منظراً فتح النورمان لإنجلترا) وباولو أوتشيلو Uccello (١٣٩٦ - ١٤٧٥ رسام إيطالى، أستاذ المنظور) والهولنديين. وبالمثل لا يستطيع «منظرو» الفن الخام (الفطرى) أن يعدوا المنتجات الفنية للأطفال أو مرضى الفصام شكلاً حدياً من الفن للفن بواسطة نوع من التفسير الخاطىء المطلق أو المعنى المعاكس المطلق، إلا لأنهم يتجاهلون أنها لا تستطيع أن تظهر بوصفها كذلك إلا لعين مثل عيونهم أنتجها المجال الفنى ومن ثم فهى تحمل داخلها تاريخ هذا المجال[٥٢] : إن كل تاريخ المجال الفنى هو الذى يحدد المسيرة (أو يجعلها ممكنة) المتناقضة جوهرياً والمحكوم عليها بالفشل حتماً والتى بواسطتها يهدفون إلى خلق فنانين ضد التعريف التاريخى للفنان . وهذا الفن الخام (الفطرى) أى الطبيعى غير المثقف لا يمارس مثل هذه الفتنة إلا بمقدار ما يصل الفعل الخلاق «للمكتشف» المثقف ثقافة رفيعة الذى يجعله يوجد بوصفه كذلك إلى أن يتغافل وأن يفرض التغافل (مع تأكيد ذاته بوصفه شكلاً رفيعاً من الحرية الخلاقة) ويتأسس على هذا النحو بوصفه فناً بدون فنان، فناً هو طبيعة، منبثقاً عن موهبة أو هبة من الطبيعة، ويحدث الشعور بضرورة إعجازية، على غرار الياذة كتبها قرد بالمصادفة على آلة كاتبة، مهيئاً تبريره الأسمى للإيديولوجية الكاريزمية عن الفنان الخالق الذى لم يخلقه أحد . ومما له دلالة أن أشد منظرى الثقافة الطبيعية تماسكاً ومن ثم أشدهم انعداماً للتماسك (مثل روجيه كاردينال) يجعل من غياب كل علاقة بالمجال الفنى وعلى الأخص غياب كل تلمذة، المعيار الأشد حسماً للانتماء إلى الفن الخام (ولا يستجيب بالكامل لهذا المعيار إلا الرسامون المصابون بالفصام وبعض الشخصيات الخارجة على المعتاد، مثل سوتى ويلسون Sottie Wilson المولود عام ١٨٩٠ البائع المتجول الذى اكتشف فى نفسه فى ساعة متأخرة من الليل رسالة الرسام، والذى بعد أن علقت لوحاته فى معارض ومتاحف الفن الحديث فى نيويورك ولندن وباريس وبعد أن تعقبه الخبراء أراد البقاء فى الهامش ونزل يبيع فى الشوارع رسوماً تبيعها المعارض بثمن أغلى مائتى مرة) .

(52) Cf. M .Thevoz, L'Art brut, Paris, Skira, 1980. R. Cardinal, Outsider Art, New York, Praeger Publishers, 1972.

ولبس من المصادفة أن تاريخ المجال الفنى يقدم فى آن معاً، وتقريباً فى نفس اللحظة، نموذج الرسام الساذج ونقيضه المطلق وهو نموذجى أيضا، أى الرسام «الداهية» المحنك بامتياز، مارسيل دوشان المنحدر من عائلة فنانين، فقد كان جده لأمه إميل فريدريك نيكول Nicolle رساماً وحفاراً وكان أخوه الأكبر الرسام جاك ڤيون Villon وأخوه الآخر ريمون دوشان ڤيون نحاتاً تكعيبياً، وكانت كبرى شقيقاته رسامة، أى لقد كان مارسيل دوشان فى المجال الفنى مثل سمكة فى الماء. وفى ١٩٠٤ بعد حصوله على البكالوريا وهى درجة نادرة بين رسامى عصره نزل باريس لدى شقيقه جاك، وتردد على أكاديمية جوليان، Julian، واشترك فى لقاءات رسامى وكتاب الطليعة التى انعقدت عند شقيقة ريمون، وحينما كان فى العشرين جرب كل الأساليب . لقد ظل يقطع صلته دوماً بالمواضعات والأعراف حتى تلك المنتمية إلى الطليعة، مثل رفض العرى عند التكعبيين، (فى لوحته العارية تهبط الدرج)، ولم يكف عن تأكيد رغبته فى أن يذهب «نحو ما هو أبعد» وأن يتجاوز كل المحاولات الماضية والراهنة، فى نوع من الثورة الدائمة .

ولكن الأمر يتعلق فى حالته بمقصد واع ومزود بالسلاح، لأنه مؤسس على المعرفة المباشرة بكل محاولات الماضى والحاضر، مقصد رد اعتبارالتصوير بالتخلص من الجانب الفيزيقى المقصور على شبكية العين» من أجل «إعادة خلق الأفكار» (ومن هنا جاءت أهمية العناوين) وهو يقول «يحزننى التعبير «أبله مثل رسام» وهو يستحضر غالباً، لكى يتجنب «تفاهات المقهى والأتلييه»، المكان رباعى الأبعاد والهندسة اللا إقليدية . وبمعرفة اللعب بأطراف الأنامل أنتج موضوعات يفترض إنتاجها بوصفها أعمالاً فنية إنتاج المنتج بوصفه فناناً : فاخترع المصنوع الجاهز ready-made، هذا الشىء المصنوع الموعود بمنزلة الموضوع الفنى بواسطة جهد خارق رمزى من جانب الفنان يدل عليه فى الأغلب جناس لفظى . فالمألوف عند بريسيه Brisset وروسل Roussel (ريمون روسل الكاتب الفرنسى ١٨٧٧ - ١٩٣٣ لديه فيض من الأخيلة والإحكام الشكلى يقدره السيرياليون وأنصارالرواية الجديدة) ، وهو نوع من المصنوع الجاهز اللفظى يكشف عن علاقات المعنى غير منتظرة بين كلمات عادية، كما يكشف الجاهز عن جوانب مختبئة للأشياء عند عزلها من السياق المألوف الذى تأخذ منه دلالتها ووظيفتها المعتادة .

ومما له دلالة أن دوشان حينما جعل من الجناس حزباً فنياً، وهو سمة من أكثر السمات نموذجية فى الثقافة البوهيمية (فالفيلسوف كولين Colline فى مناظر من الحياة البوهيمية يمارسه بنفس لا ينقطع) أصبح واحداً من أسس فن الكاباريه الذى تطور على

تل مونمارتر فى كباريهات الأرنب السريع (جناس لفظى على اسم أندريه جيل Gil الذى رسم العلم)، وفى القط الأسود. إن شخصيات من أمثال ويلى Willy وموريس دوناى Don-nay أو الفونس آليه Allais استغلت المكانة المتألقة للوسط الفنى فى الترويج على شرف الجمهور الواسع لطرائف الأتلييه وتقاليد المحاكاة الهزلية والكاريكارتير، التى تمثل على نحو نموذجى الروح الفنية (يشبه ذلك على نحو ما مسرح جول رومان Jules Romains فى عصر آخر حينما قدم إلى الجمهور البورجوازى التقاليد المرموقة جداً حينئذ لروح مدرسة المعلمين العليا) . (وفى الفترة الأحدث فإن جريدة ليبرا سيون التى ولدت فى أعقاب حركة الطلبة عام ١٩٦٨ أشاعت وسط جمهور واسع ذى مزاعم أو مطامح ثقافية اللعب المثقف بالكلمات الذى وجد شكله الشرعى لدى المؤلفين ذوى المكانة الرفيعة فى تلك اللحظة – مثل جاك لا كان Lacan (الذى أعاد صياغة نظريات التحليل النفسى الفرويدية صياغة بنيوية) فى نفس الوقت الذى يقدم فيه شكلاً بلا توقيع لأسلوب الحياة الثقافى) .

وبواسطة الحرية الاستفزازية بعض الشىء التى يؤكد بها الجاهز السلطة المطلقة للمبدع وفى نفس الوقت المسافة التى يعلن المنتج عن اتخاذها إزاء إنتاجه الخاص، فإن هذا الجاهز يضع نفسه عند القطب المضاد «للجاهز المدعم» ولكن الخجول عند دوانييه روسو الذى يخفى مصادره. ولكن دوشان وعلى الأخص باعتباره لاعباً بارعاً للشطرنج – أى أستاذاً فى الضرورة الباطنة للعبة يستطيع أن يضع فى كل حركة استباق الحركات المتعاقبة التى سيقوم بها – قد تنبأ بالتفسيرات لكى يكذبها أو يدحضها . إنه حينما يدخل رموزاً أسطورية أو جنسية كما فى «تعرية العروس بواسطة عزابها» يومىء بوعى إلى ثقافة خفية باطنية سيميائية أسطورية أو تحليلية نفسية . وبما أنه خبير فى فن اللعب بكل الإمكانات التى تقدمها اللعبة فقد بدا أنه يعود إلى الحس السليم البسيط لكى يندد بالتفسيرات المقطرة المدققة التى قدمها المعلقون الأشد حماساً لأعماله، كما يترك الشك يحيط بواسطة المفارقة المتهكمة أو الفكاهية بمعنى عمل **تعمد** أن يجعله متعدد الدلالة : وبتقوية الالتباس الذى يؤدى إلى تعالى العمل بالنسبة إلى كل التفسيرات بما فيها تفسيرات المؤلف نفسه، يستفيد منهجياً من إمكان تعدد دلالة مقصود، مع ظهور كتابات للمفسرين المحترفين أى المصممين فى احتراف على أن يجدوا معنى وضرورة على حساب جهد للتفسير أو للتفسير المتضافر وهو إمكان مغروس داخل المجال نفسه، ومن ثم داخل المقصد الإبداعى للمنتجين .

ومن المفهوم أن من المستطاع القول عن دوشان أنه الرسام الوحيد الذى صنع لنفسه مكاناً فى عالم الفن سواء بما لم يعمله أو بما عمله(٥٣) .

وإن رفضه أن يرسم (المتسم بالتراجع بعد عدم إتمام لوحة الزجاج العريض عام ١٩٢٣) صار بصفته تحقيقاً فعلياً للرفض الدادى لفصل الفن عن الحياة، فعلاً فنياً أى الفعل الفنى الأسمى الذى يشبه فى مرتبته الصمت المتأمل للراعى فى الوجود الهيدجرى .

∴ ∴ ∴

وهكذا فإن الاستقلال الذاتى النسبى للمجال يتأكد أكثر فأكثر فى أعمال ليست مدينة بخصائصها الشكلية وقيمتها إلا لبنية المجال ومن ثم لتاريخه، وهو يحظر دائماً زيادة على ذلك «الدورة المختصرة» أى إمكان العبور مباشرة مما يحدث فى العالم الاجتماعى إلى ما يحدث فى المجال . فالإدراك الذى يستدعيه العمل المنتج (بالفتح) بمنطق المجال وهو إدراك تفاضلى، متميز يدخل فى إدراك كل عمل مفرد حيز الأعمال الممكنة المشتركة، ومن ثم فهو منتبه وحساس للإنحرافات بالنسبة إلى الأعمال الأخرى المعاصرة والماضية . وإن المتلقى المحروم من تلك القدرة التاريخية محكوم عليه بعدم الاكتراث المميز لمن ليست له وسائل إدراك الاختلافات. وينجم عن ذلك على نحو حافل بالمفارقة أن الإدراك والتقييم المحكمين المطابقين لهذا الفن الذى هو نتاج قطيعة دائمة مع التاريخ يتجهان إلى أن يصيرا تاريخيين أكثر فأكثر : ومن النادر على نحو متزايد ألا يكون شرط الاستمتاع هو الوعى باللعبة وبالرهان التاريخيين اللذين يكون العمل نتاجاً لهما، «بالإسهام» – حسب الكلمة المفضلة الذى يمثله العمل والذى لا يمكن أن يكون على ما هو عليه إلا بواسطة المقارنة والإحالة التاريخيتين(٥٤) .

ويكمن أساس الاستقلال إزاء الشروط التاريخية فى العملية التاريخية التى أدت إلى انبثاق لعبة اجتماعية، متحررة (نسبياً) من تحديدات وضوابط الوضع التاريخى : وبسبب أن كل ما يحدث هناك يستمد وجوده ومعناه من حيث الجوهر من المنطق والتاريخ النوعيين للعبة نفسها، فإن هذه اللعبة تحافظ على وجودها بفضل تماسك قوامها الخاص، أى بفضل انتظاماتها النوعية التى تحددها وبفضل الآليات التى بوصفها ديالكتيك مواقعها واستعداداتها ومواقفها تضفى عليها نزوعها Conatus الطبيعى .

---

(53) W.S. Rubin, Art Dada et surréaliste. trad . Fr. de R.Revault d'Allones, Paris, Seghers, s.d., p.22.

(٥٣) و . س روبين فن الدادية والفن السيريالى .

(٥٤) لوحظ الإضفاء المتزايد البروز للطابع التاريخى على الحكم الجمالى (Cf. R. Klein, La Forme et l'Intelligible, Paris, Gallimard, 1970.

ولكن دون ربطه بمنطق سيرورة المجال الذى وصل إلى درجة عالية من الاستقلال الذاتى ودون ربطة بتاريخية النوعية.

ويصدق ذلك أيضاً على العلم الاجتماعي نفسه الذى لا يستطيع تأكيد ذاته بوصفه علماً، أى بوصفه متحرراً (بمقدار ما يكون ذلك ممكناً فى اللحظة المعينة) من التحديدات الاجتماعية، إلا بمقدار ما تكون الشروط الاجتماعية للاستقلال الذاتى إزاء الطلب الاجتماعي قد تأسست . وليس من المستطاع كسر حلقة النزعة النسبية المغلقة التى جعلها وجود العلم نفسه تنبثق إلا بشرط تسليط الضوء على الشروط الاجتماعية لإمكان فكر متحرر من الاشتراطات الاجتماعية والكفاح من أجل إقامة مثل تلك الشروط مع التزود بالوسائل النظرية خاصة،. للنضال داخل العلم نفسه ضد الآثار المعرفية لألوان القطيعة المعرفية التى تتضمن دائماً ألواناً من القطيعة الاجتماعية .

∴ ∴ ∴

إن التاريخ الاجتماعى لعملية تحقيق الاستقلال الذاتى هو وحده الذى يستطيع أن يسمح ببيان الحرية إزاء السياق الاجتماعى، تلك التى يلغيها الربط المباشر بالشروط الاجتماعية للحظة الراهنة فى جهد التفسير نفسه . ففى التاريخ يكمن مبدأ الحرية إزاء التاريخ . ولا يستلزم ذلك إطلاقا ألا تستطيع المنتجات الأكثر نقاء، والفن الخالص أو العلم المحض أن تزاول وظائف اجتماعية ليست نقية، ولا خالصة، مثل وظائف التميز الاجتماعى والتفرقة (التمييز) الاجتماعية أو على نحو أكثر رهافة وظيفة إنكار العالم الاجتماعى التى هى ماثلة باعتبارها استنكاراً مكبوتاً داخل الحريات والانقطاعات المحصورة بدقة فى حدود الأشكال الخاصة .

العرض والطلب

يؤسس التماثل بين حيز المنتجين وحيز المستهلكين، أى بين المجال الأدبى (الخ) ومجال السلطة، التكيف غير المقصود بين العرض والطلب (وهناك عند قطب المجال الخاضع للسيطرة مادياً والمسيطر رمزياً، الكتاب الذين ينتجون لأمثالهم أى للمجال نفسه، أو حتى للقسم الأشد استقلالاً من هذا المجال، وعند الطرف الآخر هناك الذين ينتجون من أجل المناطق المسيطرة فى مجال السلطة، مثل «المسرح البورجوازى») .

وعلى العكس مما يقترحه ماكس فيبر فى الحالة الخاصة للدين فإن التكيف مع الطلب لم يكن قط بالكامل نتاجاً **لصفقة واعية** بين المنتجين والمستهلكين بل وبدرجة أقل لبحث مقصود عن التكيف، ربما باستثناء حالة مشروعات الإنتاج الثقافى الأشد تبعية (والتى لهذا السبب نفسه تسمى تجارية) .

وتبعاً للضرورات البارزة فى الموقع داخل مجال الإنتاج بوصفه حيزاً للمواقع المتميزة موضوعياً (فيه المسارح المختلفة والناشرون والجرائد وبيوت الأزياء الراقية والمعارض .. الخ) التى ترتبط بها مصالح مختلفة، تصير المشروعات المختلفة للإنتاج الثقافى مسوقة إلى عرض منتجات متمايزة موضوعياً متلقية معناها المتميز وقيمتها المتميزة من موقعها داخل نظام من الانحرافات التفاضلية، ومتكيفة دون سعى حقيقى وراء التكيف مع توقعات شاغلى المواقع المتماثلة داخل مجال السلطة (ومن بينهم يتم تجنيد معظم المستهلكين). وحينما «يعثر» عمل ما ، كما يقال على جمهوره الذى يفهمه ويقدره حق قدره فإن ذلك هو دائماً أثر «لتطابق فى الحدوث» (لإنطباق الوقوع)، أى لالتقاء بين سلسلتين سببيتين مستقلتين جزئياً وبدون أن يكون إطلاقاً أو على نحو كامل نتاجاً لسعى واع وراء التكيف مع توقعات الزبائن أو مع الضوابط القسرية للتكليف أو الطلب .

فالتماثل الذى ينشأ اليوم بين حيز الإنتاج وحيز الاستهلاك هو أساس ديالكتيك دائم، يقضى بأن تجد أشد الأذواق تبايناً شروط إشباعها فى الأعمال المعروضة التى هى بمثابة تجسيدها الموضوعى، على حين تجد مجالات الإنتاج شروط تكوينها وسيرورتها فى الأذواق التى تضمن على الفور أو إلى أجل محدد سوقاً لمنتجاتها المختلفة .

وإذا كان التوافق بين العرض والطلب يبدى كل مظاهر إنسجام محتم سلفاً، فذلك لأن العلاقة بين مجال الإنتاج الثقافى ومجال السلطة تتخذ شكل إنسجام شبه كامل بين بنيتين متقاطعتين . ففى واقع الأمر كما أن رأس المال الاقتصادى فى مجال السلطة ينمو عند الانتقال من مواقع خاضعة للسيطرة مادياً إلى مواقع مسيطرة مادياً، على حين أن رأس المال الثقافى يتغاير فى الإتجاه العكسى فإن الأرباح الاقتصادية داخل مجال الإنتاج الثقافى تزداد عند الانتقال من القطب «المستقل ذاتياً» إلى القطب «التابع» أو إذا شئت - من الفن الخالص إلى الفن «البورجوازى» «أو التجارى» على حين تتغير المكاسب النوعية فى اتجاه عكسى .

إن تأثير التماثل، الذى يمكن أن يقال إنه آلى، يدعم أيضاً فعل كل المؤسسات الهادفة إلى تشجيع الاحتكاك والتفاعل، أى عقد الصفقات بين الفئات المختلفة من الكتاب أو الفنانين وفئاتهم المختلفة من الزبائن البورجوازيين، أى على الأخص الأكاديميات والنوادى والصالونات وهى بلا شك أهم التوسطات المؤسسية بين مجال السلطة والمجال الثقافى. وفى الواقع إن الصالونات تشكل هى نفسها مجالاً للمنافسة من أجل تراكم رأس المال الاجتماعى، فعدد ونوعية المترددين من سياسيين وفنانين وكتاب وصحفيين .. الخ مقياس

جيد لقوة جذب كل مكان من هذه الأماكن التى تحقق دفعة واحدة الإلتقاء بين أعضاء الأقسام المختلفة والسلطة التى يمكن مزاولتها من خلال ذلك ولصالح التماثلات، على مجال الإنتاج الثقافى وعلى هيئات التكريس مثل الأكاديميات (ويتضح ذلك جيداً على سبيل المثال فى التحليل الذى قدمه كريستوف شارل Christophe Charle عن دور مدام دى ليون de Lyones ومدام كايافيه Caillavet فى المنافسة بين چول لوميتر Jules Lemaitre وأناتول فرانس(٥٥) .

إن نساء الأرستقراطية والبورجوازية الخاضعات للسيطرة فى بنية السلطة المنزلية والمكلفات حسب التضاد بين العمل والفراغ، والمال والفن والنافع والعقيم بأمور الفن والذوق والتقديس المنزلى للرهافة الأخلاقية والجمالية (التى كانت فضلاً عن ذلك الشرط الأكبر للنجاح فى سوق الزواج)، كما هن مكلفات فى نفس الوقت بصيانة العلاقات الاجتماعية للمجموعة العائلية (بوصفهن ربات وسيدات البيوت)، يشغلن فى مجال السلطة المنزلية موقعاً مماثلاً للموقع الذى يشغله الكتاب والفنانين الخاضعين للسيطرة وسط المسيطرين داخل مجال السلطة . وهذا يؤهلن دون شك للعب دور الوسيط بين عالم الفن وعالم المال، بين الفنان والبورجوازى (وعلى هذا النحو ينبغى تفسير وجود **الصلات الغرامية** وعلى الأخص تلك التى تنشأ بين نساء من الأرستقراطية أو البورجوازية الكبيرة الباريسية وكتاب أو فنانين منحدرين من الطبقات الخاضعة للسيطرة .

∴ ∴ ∴

يبدو من الناحية التاريخية أن تأسيس مجال للإنتاج الفنى مستقل نسبياً ويقدم منتجات متنوعة **أسلوبيا** يقترن بظهور مجموعتين أو مجموعات من رعاة الفنون تمتلك توقعات فنية مختلفة(٥٦) . ويمكن الإقرار أنه على وجه العموم لا يكون التنوع الابتدائى الذى هو أساس سيرورة حيز إنتاج ما بوصفه مجالاً، ممكناً إلا بفضل تنوع الجماهير الذى يسهم ذلك التنوع فى تشكيلها بوصفها جماهير متعددة للفن . وكما أنه ليس من المتصور اليوم وجود سينما البحث دون جمهور من الطلبة والمثقفين أو من الفنانين ذوى الطموح، فليس من الممكن تصور ظهور وتطور طليعة فنية وأدبية خلال القرن التاسع عشر دون الجمهور الذى تكفله البوهيمية الأدبية والفنية المتركزة فى باريس، والتى إن تكن مجردة من موارد الشراء

---

(55) Cf. C. Charle, La Crise littéraire á l'époque du naturalisme, op cit, p. 161 - 182 .

س . شارل . الأزمة الأدبية فى حقبة النزعة الطبيعية .

(56) Cf. E. B. Henning, "Patronage and Style in the Arts, a Suggestion concerning their Relations" The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol . XVIII , n° 4, p. 464 - 471 .

قارن إى . ب . هننج، الرعاية والأسلوب فى الفنون، اقتراح حول علاقاتهما .

فهى تبرر تطور هيئآت ترويج وتكريس نوعية ملائمة لأن تهىء للمجددين من خلال المساجلة أو الفضيحة شكلاً من الزعاية الرمزية .

فالتماثل بين المواقع فى المجال الأدبى (الخ) والمواقع فى المجال الاجتماعى الكلى ليس مساوياً قط فى الاكتمال للتماثل الناشىء بين المجال الأدبى ومجال السلطة الذى يتم فيه تجنيد الجانب الأساسى من زبائنه . ولا شك فى أن الكتاب والفنانين الواقعين عند القطب الخاضع للسيطرة من الناحية الاقتصادية (والمسيطر من الناحية الرمزية) للمجال الأدبى، وهو نفسه خاضع للسيطرة من الناحية المادية يستطيعون أن يحسوا بالتضامن (على الأقل فى رفضهم وثوراتهم) مع شاغلى المواقع الخاضعة للسيطرة اقتصادياً وثقافيا فى الفضاء الاجتماعى. بيد أنه نتيجة لأن التماثلات فى المواقع التى ترتكز عليها هذه التحالفات فى الفعل والفكر مرتبطة باختلافات عميقة فى الوضع والشروط، فلن تكون معفاة من سوء التفاهم، أى من نوع من سوء الطوية البنيوى، فالقرابة البنيوية بين الطليعة الأدبية والطليعة السياسية هى أساس أنواع التقارب – بين النزعة الفوضوية (اللا تسلطية) العقلية الثقافية والحركة الرمزية على سبيل المثال، وأشكال الإلتقاء المعلن عنها (مالارميه يتكلم عن الكتاب بوصفه «محاولة اغتيال») والتى لا تسير دون مسافات حذرة[٥٧] .

إن الفجوة الفاصلة وسوء الفهم يكونان أكثر وضوحاً بين المسيطرين فى مجال السلطة ونظائرهم فى مجال الإنتاج الثقافى : فإذا نظروا إلى أنفسهم بالنسبة إلى المنتجين الثقافيين – وعلى الخصوص بالنسبة إلى فنانى الفن «الخالص» فإن هؤلاء المسيطرين يستطيعون الشعور بأنهم إلى جانب الطبيعة والغريزة والحياة والفعل والفحولة وأيضاً إلى جانب الحس السليم والنظام والعقل (بالتضاد مع الثقافة والذكاء والفكر والأنوثة .. الخ). ولم يعد فى استطاعتهم التسلح ببعض هذه التضادات لكى يتناولوا بالتفكير علاقتهم بالطبقات الخاضعة للسيطرة. فهم يضعون أنفسهم موضع التعارض معهم، تعارض

---

(٥٧) من البديهى أننى لا أحوّل إلى جوهر عابر للتاريخ مفهوماً هو فى أساسه علائقى مثل كثير من المؤلفين الذين يضعون فى زكيبة واحدة بروست ومارينتى Marinetti (المستقبلية الإيطالية) وجويس وتزازا وفرجينيا ولف وبريتون وبيكت فهو مفهوم له الصفة نفسها التى للنزعة المحافظة أو التقدمية) ولا يمكن تعريفه إلا على مستوى المجال فى لحظة محددة . وبعد ذلك فالحلم بمصالحه النزعة الطليعية السياسية والنزعة الطليعية فى الفن وفن الحياة داخل نوع من خلاصة كل الثورات خلاصة اجتماعية وجنسية وفنية هو بلا شك ثابت من ثوابت الطلائع الأدبية والفنية . ولكن هذه اليوتوبيا التى يتجدد ميلادها دائماً والتى عرفت عصرها الذهبى قبل الحرب العالمية الأولى تصطدم دون انقطاع ببروز الصعوبة العملية لتخطى – بطريقة أخرى غير طريقة الاحتيال المتفاخر **للأناقة الراديكالية** – الفجوة البنيوية رغم التماثل بين المواقع «المتقدمة» فى المجال السياسى وفى المجال الأدبى، ودفعة واحدة المسافة أى التناقض بين الرهافة الجمالية والتقدمية السياسية .

النظرية مع التطبيق، والفكر مع الفعل والثقافة مع الطبيعة والعقل مع الغريزة والذكاء مع الحياة . وهم على هذا النحو فى حاجة إلى بعض الصفات التى يمنحها لهم الكتاب والفنانون على وجه الخصوص، لكى يفكروا فى أنفسهم ولكى يبرروا أنفسهم فى عيونهم أولاً فى أن يعيشوا كما يعيشون. ويتجه تقديس الفن أكثر فأكثر إلى أن يكون جزءاً عضوياً من المكونات الضرورية لفن الحياة البورجوازى، «التنزه عن الغرض» للاستهلاك الخالص باعتباره شيئاً لا يمكن الاستغناء عنه، بواسطة «الإضافة إلى الروح» التى يجلبها لتحديد المسافة بالنسبة إلى الضرورات الأولية «للطبيعة» ولأولئك الخاضعين لها .

∴ ∴ ∴

ويبقى أن المنتجين الثقافيين يستطيعون استغلال السلطة التى تمنحها لهم – وخاصة فى فترة الأزمة – قدرتهم على إنتاج تمثيل نسقى نقدى للعالم الاجتماعى، لتعبئة القوة الكامنة لدى الخاضعين للسيطرة وللإسهام فى تدمير النظام القائم فى مجال السلطة. كما أن الدور الخاص الذى يستطيع «المثقفون من أشباه البروليتاريا» أن يلعبوه فى عدد من حركات التقويض الدينية أو السياسية يرجع دون شك إلى حقيقة أن تأثير التماثل فى الموقع الذى يدفع هؤلاء المثقفين الخاضعين للسيطرة إلى أن يستشعروا تضامناً مع الخاضعين للسيطرة يتضاعف غالباً (وعلى الأخص فى حالة قادة الثورة الفرنسية الذين درسهم روبير دارنتون) نتيجة لتطابق الوضع أو على الأقل نتيجة لتشابهه، فكل شىء يسوقهم إذن إلى أن يضعوا طاقاتهم فى التفسير والبناء النسقى للأفكار فى خدمة السخط والتمرد بين صفوف الشعب .

الصراعات الداخلية والمقتضيات الخارجية :

ومن ثم فالصراعات الداخلية تفصل فيها على نحو ما المقتضيات الخارجية . وفى الواقع فعلى الرغم من أنهما مستقلان إلى درجة كبيرة فى **مبدأهما** (أى فى العلل والمبررات التى تحددهما) فإن الصراعات التى تدور داخل المجال الأدبى (الخ) تعتمد دائماً فى نتائجها السعيدة أو التعيسة على التناظر الذى تستطيع أن تقيمه مع الصراعات الخارجية (تلك التى تحدث داخل مجال السلطة أو داخل المجال الاجتماعى فى مجموعه)، وعلى أنواع التأييد التى تستطيع هذه أو تلك أن تعثر عليها . وعلى هذا النحو فإن تغيرات على درجة كبيرة من الحسم مثل انقلاب التراتب الداخلى للأنواع الأدبية المختلفة أو التحولات فى تراتب الأنواع نفسها التى تؤثر فى بنية المجال الكلية تكون ممكنة بواسطة **التناظر بين التغيرات الداخلية** (وهى نفسها محددة بواسطة التحول فى فرص الدخول إلى

المجال الأدبى) والتغيرات الخارجية التى تقدم إلى الفئات الجديدة من المنتجين (وهم على التعاقب الرومانسيون والطبيعيون والرمزيون .. الخ) وإلى منتجاتهم مستهلكين يشغلون فى المكان الاجتماعى مواقع مماثلة لمواقعهم فى المجال الأدبى، ومن ثم فهم مزودون باستعدادات وأذواق متكيفة مع المنتجات التى يعرضونها عليهم . إن ثورة ناجحة فى الأدب أو التصوير (فى حالة مانيه) هى نتاج التقاء بين عمليتين مستقلتين نسبياً تطرآن داخل المجال وخارج المجال . فالقادمون الجدد من الهراطقة الذين برفضهم الدخول فى حلقة إعادة الإنتاج البسيطة المؤسسة على الاعتراف المتبادل بين «القدامى» و«المحدثين» يقطعون صلتهم بمعايير الإنتاج السائدة ويخيبون آمال توقعات المجال، ولا يستطيعون فى أغلب الأحوال النجاح فى فرض الاعتراف بمنتجاتهم إلا بفضل تغييرات خارجية . وأشد هذه التغييرات حسماً هى الانقطاعات السياسية التى تشبه الأزمات الثورية فى أنها تغير علاقات القوة داخل المجال (وهكذا فقد دعمت ثورة ١٨٤٨ القطب الخاضع للسيطرة مما حدد نقلة مؤقتة للكتاب نحو «الفن الاجتماعى») أو ظهور فئات جديدة من المستهلكين، على درجة من التجانس مع المنتجين الجدد، لذلك يضمنون لهم نجاح منتجاتهم .

وإن الأثر التقويضى للطليعة الذى يحط من قدر المواضعات السائدة، أى معايير الإنتاج والتقييم لدى الأصولية الجمالية، جاعلاً المنتجات المنجزة وفقاً لهذه المعايير متخطاه متقادمة، يجد دعمه الموضوعى فى «الاستنفاد فاعلية» (استنزاف تأثير) الأعمال المكرسة المعترف بها . وليس هذا الاستنفاد آلياً فى شىء فهو ينجم أولا عن جعل الإنتاج رتيباً مطرداً (روتينياً) بتأثير ما يعمله التابعون من الخلف الطالح والنزعة الأكاديمية التى لا تسلم منها الحركات الطليعة نفسها، والتى تنشأ عن الإعمال المتكرر والمتسم بالتكرار لطرائق مجرّبة، وعن استخدام دون ابتكار لفن ابتكارى كان قد سبق ابتكاره . وبالإضافة إلى ذلك فإن الأعمال الموغلة فى التجديد تتجه **بمرور الزمان** إلى إنتاج جمهورها الخاص بفرض أبنيتها الخاصة، بتأثير الاعتياد بوصفها مقولات إدراك شرعية لكل عمل ممكن (على نحو ما تعود أكثر الناس رؤية الأعمال الفنية المنتمية إلى الماضى، وكما أوضح بروست رؤية العالم الطبيعى نفسه من خلال مقولات مستعارة من فن من فنون الماضى أصبح طبيعياً). وإن ذيوع معايير الإدراك والتقييم التى تميل إلى فرضها يصحبه فرض العادية على هذه الأعمال (ابتذالها)، أو بدقة أكثر فرض العادية على تأثير نزع العادية الذى كانت تستطيع ممارسته . ويتباين هذا النوع من استنفاد تأثير القطيعة بلا شك تبعاً للمتلقين وعلى الأخص تبعاً لطول فترة تعرضهم للعمل المحدَّد ودفعة واحدة تبعاً لاقترابهم من مركز قيم الطليعة . فالمستهلكون الأكثر تجربة ويقظة (وقبلهم المنافسون وبينهم فى

الأغلب التلاميذ المباشرون) هم بطبيعة الحال الأشد ميلاً إلى الإحساس بشعور السأم والفتور وإلى تمييز الطرائق وأسرار الصنعة أى اللوازم التى صنعت الأصالة الابتدائية للحركة . ومن البديهى أن فرض العادية (الابتذال) لا يمكن إلا أن يتكثف أو يتسارع بواسطة نزعة التشبه بالأكابر والمشاهير، والبحث المتعمد عن التميز بالقياس إلى الذوق المشترك، الذى يدخل فى الاستهلاك منطقاً مماثلاً للمزايدة الممثلة للطليعة (ويقدم ذلك مثلاً آخر للتماثل بين الإنتاج والاستهلاك[٥٨]) ومن الملاحظ أن الندرة النسبية للمنتجات الثقافية (ومن ثم قيمتها) تميل إلى التناقص بمقدار ما تتقدم عملية التكريس التى تصحب حتماً فرض العادية المناسبة لتشجيع الذيوع، مما يحدد بالمقابل الانتقاص من القيمة الذى يستتبعه تزايد عدد المستهلكين، والإضعاف المرتبط به للندرة المميزة للثروات ولاستهلاكها . وإن الحط من قيمة المنتجات التى تعرضها طليعة فى طريقها إلى التكريس هو بالقدر نفسه أسرع من استطاعة القادمين الجدد أن يتعللوا بنقاء الأصول، وأسرع من القطيعة الكاريزمية بين الفن والمال (أو النجاح) من أجل التنديد بالمهادنة مع العصر التى يشهد عليها انتشار منتجات فى طريقها للحصول على الإقرار والاعتراف، لدى زبائن يتسع نطاقهم شيئاً فشيئاً، أى إلى ما هو أبعد من الحدود المقدسة لمجال الإنتاج وصولاً إلى البشر العاديين المهتمين دائماً بتدنيس العمل المقدس حتى بمجرد إعجابهم به .

∴ ∴ ∴

ويمكن أن نرى فى حالة أندريه جيد مثالاً نموذجياً للتمثل الذى تكوّنه الطليعة (هنا الأدب الشاب) عن السابقة التى فى طريقها إلى التكريس، وللاستهجان الأخلاقى الذى يضغطون به على **ألوان النجاح** التى تعد ألواناً من التواطؤ : «إن ما يحزن جيد ليس نجاح المحتالين الذى يحتقره ، ولا الكتاب راسخى القدم مثل أناتول فرانس أو بول بورجيه أو پيير لوتى الذين يتجولون فى بقاع شديدة الاختلاف عن منطقته الخاصة، ولكن تحزنه المقارنة مع بعض الذين من نوعه ومن «سربه»، حتى إذا كانوا أكبر منه سناً والذين اجتازوا حائط الجيتو (الحى المغلق) مقابل ما يعتبر «تنازلات لا تغتفر» مثل Maeterlinck الذى صار حكيم الاستهلاك الجارى وبارس Barrès الذى أصبحت السياسة بالنسبة إليه السلم السريع، وهنرى دى رينييه Régnier الذى طبعته رواية العشيقة المزدوجة بخاتم الروائى والذى يكتب مقالات صحيفة سطحية ، وعما قريب فرانسيس جام Jammes الذى ستحلب له عواطفه

---

(٥٨) بين العوامل التى تحدد التحول فى الطلب ينبغى أن نأخذ كذلك فى الحسبان الارتفاع الكلى فى مستوى التعليم، (أو زيادة فترة الدراسة) وهو الذى يؤثر فى استقلال عن العوامل السابقة وعلى الأخص من خلال توسط تأثير فروض الوضع، فالحائز على دراسية يجب عليه (النبالة تفرض) أن يقوم بالممارسات المسجلة فى التعريف الاجتماعى (الوضع القانونى) الذى تحدده له هذه الشهادة .

الرقيقة جمهوراً مستاء من شعرة الجيد، دون كلام عن مائة ألف نسخة حققتها رواية أفروديت لبيير لويس Pierre Louÿs، وهو ذاته الثانية alter ego السابقة .

∴ ∴ ∴

وهكذا فإن الشيخوخة الاجتماعية للعمل الفنى أى التحول غير المحسوس الذى يدفعه نحو تدهور المنزلة أو نحو أن يصير كلاسيكياً هى نتاج التقاء بين حركة داخلية مرتبطة بالصراعات داخل المجال وتعمل على إنتاج أعمال مختلفة وحركة خارجية مرتبطة بالتغير الاجتماعى فى الجمهور الذى يؤكد فقدان الندرة ويضاعفها بجعلها مرئية للجميع . وبالمثل فإن الماركات (العلامات التجارية) الكبرى للعطور التي تركت زبائنها يتضخم عددهم إلى حد التخمة قد فقدت قسماً من زبائنها الأصليين بمقدار ما كسبت من جماهير جديدة (فالانتشار الواسع لمنتجات منخفضة السعر يصاحبه انخفاض فى رقم الأعمال ومثل كارفن Carven فى الستينات استطاعت هذه الماركات شيئاً فشيئاً أن تجمع جمهوراً مركباً يتألف من نساء أنيقات ولكن يتقدم بهن العمر ويبقين مرتبطات بالعطور الراقية لأيام الشباب، ومن نساء أكثر شبابا ولكن أقل ثراء اكتشفن هذه المنتجات التى انخفضت مكانتها حينما خرجت عن الموضة[٦٠] . وبالمثل فلان الاختلافات فيما يتعلق برأس المال الاقتصادى والثقافى ستترجم إلى انحرافات زمنية فى الوصول إلى الثروات النادرة فإن منتجاً (بالفتح) ظل حتى الآن متميزاً تميزاً رفيعاً ثم ذاع وانتشر ومن ثم هبطت مرتبته فاقداً دفعة واحدة الزبائن الجدد الأكثر اهتماماً بالتميز سيرى زبائنه الأولين تصيبهم الشيخوخة وسيرى النوعية الاجتماعية لجمهوره تنحدر : وعلى هذاالنحو فمن المعروف بواسطة تحقيق حديث أن الموسيقيين الذى هبطت مرتبتهم بتأثير الانتشار مثل البينونى وفيفا لدى أوشوبان يزداد تقديرهم أكثر فأكثر كلما سرنا نحو الأعمار الأكثر ارتفاعاً ونحو مستويات التعليم الأكثر انخفاضاً .

وفى المجال الأدبى أو الفنى يستطيع آخر القادمين داخل الطليعة أن يستفيدوا من العلاقة التى يميلون إلى إقامتها على نحو تلقائى بين نوعية العمل والنوعية الاجتماعية لجمهوره لكى يحاولوا الحط من شأن أعمال الطليعة التى فى طريقها إلى التكريس . ناسبين إلى الإرتداد أو إلى تراخى المقصد التقويضى انخفاض النوعية الاجتماعية لجمهورها . وتستطيع القطيعة المارقة (الهرطقية) مع الأشكال التى أصبحت نمطية مقننة

(60) F. Bourdon, La Haute Parfumerie française, ronéatypé Paris, 1970 . p. 95

(٦٠) ف . بوردون صناعة العطور الراقية الفرنسية .

أن ترتكز على الجمهور المحتمل (الممكن) الذى ينتظر من المنتج (بالفتح) الجديد ما كان ينتظره الجمهور الأول للمنتج الذى أصبح مكرساً من الآن فصاعداً : فالطليعة الجديدة أمامها صعوبة أقل فى احتلال الموقع الهجومى (أو بلغة التسويق الشرفة ذات فتحات إطلاق النار Créneau) الذى هجرته الطليعة المكرسة. ويجب عليها لتبرير انقطاعاتها المحطمة للمقدسات أن تدعو للعودة إلى التعريف الأصلى المثالى للممارسة أى للعودة إلى البدايات النقية المغمورة الفقيرة، فالهرطقة الأدبية أو الفنية تحترف العداء للأصولية ولكنها تحترف الوقوف معها أيضاً باسم ما كانت عليه أصلاً .

ويتعلق الأمر هنا فيما يبدو بنموذج شديد العموم يصدق بالنسبة إلى المشروعات المؤسسة على التخلى عن الربح المادى وإنكار الاقتصاد. إن التناقض الكامن فى مشروعات مثل المشروعات الدينية والفنية التى ترفض الربح المادى مع ضمانها فى المدى الطويل إلى هذا الحد أو ذاك مكاسب من كل الأنواع لهؤلاء الذين رفضوا تلك المكاسب بحماس شديد، هو أساس دورة الحياة المميزة لهذه المشروعات. فالطور الإبتدائى الذى يتألف كله من الزهد والتخلى وهو طور تراكم رأس المال الرمزى يتبعه طور استغلال هذا الرأسمال الذى يضمن أرباحاً مادية ومن خلال تلك الأرباح تحويلاً لأنماط الحياة يلائم الاستعداد لفقدان رأس المال الرمزى وتشجيع نجاح الهرطقات المنافسة . وفى المجال الأدبى أو الفنى لابد من الشروع فى هذه الدورة؛ فمؤسس المشروع يجيئه النجاح متأخراً جداً فى المعتاد فلا يستطيع بتأثير القصور الذاتى للتطبع أن يقطع تماماً التزاماته الأولى، وإن كان مشروعه يموت فى جميع الأحوال معه، فهو يرى تطوره الكامل فى مشروعات دينية معينة استطاع الورثة والحلفاء فيها اجتناء أرباح مشروع الزهد والتنسك دون أن يضطروا إطلاقاً لإبداء الفضائل التى كفلت هذه الأرباح .

الإلتقاء بين تاريخين

فى نظام الاستهلاك تكون ألوان الممارسة والاستهلاك التى يمكن ملاحظتها فى لحظة معطاة من الزمان نتاج الإلتقاء بين تاريخين : تاريخ مجالات الإنتاج التى تمتلك قوانينها الخاصة فى التغير، وتاريخ النطاق الاجتماعى فى مجموعه الذى يحدد الأذواق من خلال توسط الخصائص المغروسة فى كل موقع وعلى الأخص عبر اشتراطات اجتماعية مرتبطة بشروط وجود مادية خاصة وبمستوى معين فى البنية الاجتماعية . وبالمثل ففى نظام الإنتاج تكون ممارسات الكتاب والفنانين ابتداء من أعمالهم نتاجاً للإلتقاء بين تاريخين، تاريخ إنتاج الموقع وتاريخ إنتاج الاستعدادات لدى شاغليه . وعلى الرغم من أن الموقع

يسهم جزئياً فى صنع الاستعدادات، فإن هذه الاستعدادات بمقدار ما تكون جزئياً نتاجاً لشروط مستقلة خارجية بالنسبة إلى المجال بمعنى الكلمة فإنها تمتلك وجوداً وفاعلية مستقلين ذاتياً ونستطيع أن تسهم فى صنع المواقع . ولا يوجد مجال تكون المجابهة فيه بين الواقع والاستعدادات أكثر ثباتاً وأكثر إبهاماً من المجال الأدبى والفنى : وإذا كان صحيحاً أن حيزالمواقع المعروضة يسهم فى تحديد الخصائص المنتظرة، أى المتطلبة فى المرشحين المحتملين، ومن ثم فى فئات العناصر الفاعلة التى تستطيع اجتذابها وعلى الأخص الاحتفاظ بها، فسوف يبقى أن إدراك حيز، المواقع والمسارات الممكنة، وتقدير القيمة التى تحصل عليها كل منها من مكانها فى هذا الحيز، يعتمدان على استعدادات العناصر الفاعلة. ومن جانب أخر، فلأن المواقع التى تقدمها ضئيلة الحظ من طابع المؤسسة، وبلا ضمانات قانونية ومن ثم فهى عرضة للمنازعات الرمزية، كما أنها ليست وراثية . وعلى الرغم من وجود أشكال نوعية من نقل التراث فإن مجال الإنتاج الثقافى يشكل الأرضية بامتياز لأشكال الصراع من أجل إعادة تعريف «المركز» أو «المنصب» .

ومهما يكن تأثير المجال كبيراً، فهو لا يمارس تأثيره أبداً على نحو آلى، كما أن العلاقة بين المواقع والمواقف (على الأخص فى الأعمال) تتوسطها دائماً استعدادات العناصر الفاعلة، وحيز الإمكانات التى تشكلها بوصفها كذلك من خلال إدراك حيز المواقف التى تشكل بنيتها . وليس الأصل الاجتماعى كما يُعتقد أحياناً مبدأ سلسلة خطية من التحديدات الآلية، حيث تحدد مهنة الأب الموقع المحتل الذى يحدد بدوره الموقف : فلا يمكن تجاهل ، التأثيرات الفاعلة من خلال بنية المجال، وخاصة من خلال حيز الممكنات المعروضة والتى تعتمد أساساً على حدة المنافسة المرتبطة هى ذاتها بالسمات المميزة الكمية والكيفية لتدفق القادمين الجدد .

إن مركز أو منصب (وينبغى المخاطرة بالكلمة) الكاتب أو الفنان «الخالص» مثل مركز المثقف هو من مؤسسات الحرية التى تأسست ضد البورجوازية (بمعناها عند الفنانين) وعلى نحو أكثر عيانية، ضد السوق وضد بيروقراطيات الدولة (أكاديميات وصالون .. الخ) بواسطة سلسلة من الانقطاعات التراكمية جزئياً والتى ما كانت ستصير ممكنة إلا بواسطة انعطاف فى موارد السوق – ومن ثم موارد البورجوازية نفسها وحتى موارد بيروقراطيات

الدولة(٦١) إنها تتمة كل الجهد الجمعى الذى أدى إلى تأسيس مجال الإنتاج الثقافى بوصفه حيزاً مستقلاً عن الاقتصاد والسياسة، ولكن فى المقابل ما كان هذا الجهد التحريرى يستطيع أن ينجز وأن يمتد نطاقه إن لم يلتق المركز أو المنصب بعنصر فاعل مزود بالاستعدادات المطلوبة مثل عدم الاكتراث بالربح والميل إلى الاستثمارات المحفوفة بالخطر وإلى أشكال الملكية التى مثل الدخل (أو الإيراد) تشكل الشروط الخارجية لهذه الاستعدادات . وبهذا المعنى فإن الابتكار الجماعى الذى تكون حرفة الكاتب أو الفنان نتاجاً له يظل دائماً فى مرحلة البداية. ومع ذلك فإن إضفاء طابع المؤسسة على ابتكارات الماضى، والاعتراف المتزايد بنشاط الإنتاج الثقافى الذى هوغاية لذاته، وبالرغبة فى التحرر التى تلزم عن هذا الاعتراف يميلان إلى اختزال تكلفة إعادة الابتكار الدائمة بدرجة أكبر دائماً . وكلما تقدمت عملية اكتساب الاستقلال الذاتى زاد إمكان احتلال موقع المنتج «الخالص» دون امتلاك الخصائص التى ينبغى امتلاكها لإنتاج الموقع .. وعلى الأقل دون امتلاكها جميعاً أو بنفس الدرجة وزادت بعبارة أخرى قدرة القادمين الجدد الذين يتجهون نحو المواقع الأكثر استقلالاً على توفير التضحيات والانقطاعات البطولية عن الماضى إلى هذه الدرجة أو تلك (ويظلون يضمنون لأنفسهم الأرباح الرمزية بواسطة التقديس الذى يقدمونه لها) .

إن محاولة إقامة علاقة مباشرة بين المنتجين والشريحة الاجتماعية اتى يحصلون منها على الدعم الاقتصادى وتتكون من جامعى اللوحات والمتفرجين ورعاة الفن .. الخ) هى نسيان أن منطق المجال يقضى بأن من المستطاع استخدام الموارد المعروضة من جانب

---

(٦١) إذا كان يجب الإقرار أنه فقط عند نهاية القرن التاسع عشر وصلت العملية البطيئة التى جعلت من الممكن انبثاق مجالات مختلفة للإنتاج الثقافى إلى اكتمالها وكذلك الاعتراف الاجتماعى الكامل بالشخصيات الاجتماعية المناظرة مثل الرسام والكاتب والعالم .. الخ» فلاشك فى أن من الممكن إرجاع البدايات الأولى إلى أبعد نقطة نريد، أى إلى اللحظة نفسها التى ظهر فيها المنتجون الثقافيون، الذين يناضلون (بحكم التعريف) من أجل أن يُعترف باستقلالهم ومكانتهم الخاصة . وبين الأعمال التى لا تحصى التى هى إسهامات عديدة فى وصف وتحليل حركة اكتساب الاستقلال البطيئة بالنسبة إلى الأرستقراطية والكنيسة على وجه الخصوص ينبغى إفساح مكان على حدة للمقالات التى جمعت فى كتاب تاريخ الفن الإيطالى la storia dell'arte italiana وفى الكتاب الجميل جداً بقلم فرنسيس ماسكيل رعاة وفنانون الفن والمجتمع فى زمن الباروك الإيطالى Francis Haskell, Mécènes et Peintres, L'art et la Société au temps du baroque italien, Paris, Gallimard 1991 دون أن يكون قد كرس نفسه صراحة لمثل هذا المشروع . فإن هاسكيل استحضر بأشد الطرق دقة عملية البناء التدريجية لمجال فن يخضع لمعاييره الخاصة وعملية وظهور فئة متمايزة اجتماعياً من الفنانين المحترفين الذين يميلون أكثر فأكثر إلى عدم الاعتراف بقواعد أخرى غير قواعد التقليد (التراث) النوعى الذى تلقوه من سابقيهم والذين يصبحون قادرين أكثر فأكثر على تحرير إنتاجهم من كل عبودية خارجية – حينما يتعلق الأمر بألوان الرقابة الأخلاقية والبرامج الجمالية لكنيسة مهتمة بالتبشير والهداية أو بالضوابط الأكاديمية وأوامر السلطات السياسية وقادرين بوجه خاص على تأكيد وتحقيق الاعتراف بالمعايير النوعية لتقييم منتجاتهم .

شريحة اجتماعية أو مؤسسة لإنتاج منتجات مستقلة إلى هذه الدرجة أو تلك عن مصالح وقيم هذه الشريحة أو هذه المؤسسة . فالمراكز التى هى من نوع غير عادى تماماً والتى يعرضها المجال الأدبى (الخ) بعد وصوله إلى درجة عالية من الاستقلال الذاتى مدينة لقصدها الموضوعى – المتناقض موضوعياً – بعدم وجودها إلا عند أدنى درجة من امتلاك طابع المؤسسة : أولاً فى شكل كلمات عند الطليعة على سبيل المثال أو الشخصيات النموذجية أو الفنان الرجيم وأسطورته البطولية وكل ذلك مقوم لتقليد فى الحرية والنقد ، ثم فى شكل مؤسسات معادية لطابع المؤسسة على الأخص، ونموذجها يمكن أن يكون «صالون المرفوضين» أو المجلة الطليعية الصغيرة، أو فى شكل آليات منافسة قادرة على أن تضمن لجهود التحرير والتفويض أنواع الحث والإشباع التى تجعلها قابلة للتصور . وهكذا فإن أفعال التنديد ذات الطابع النبوى التى تعد مقالات «إنى اتهم» نموذجاً لها أصبحت بعد «زولا» مقوِّمة بعمق لشخصية المثقف (وربما بعد سارتر خاصة) بحيث أصبحت تفرض نفسها على كل الذين يطالبون بموقع – وخاصة إن كان مسيطراً – فى المجال الثقافى .

إنه عالم حافل بالمفارقة حيث تكون الحرية إزاء المؤسسات مغروسة فى المؤسسات .

المسار الذى تم تصميمه

من المفهوم لماذا لا تستطيع السيرة الشخصية المركبة عقلياً إلا أن تكون اللحظة الأخيرة فى المسعى العلمى : ففى الواقع يتحدد **المسار الاجتماعى** الذى تستهدف تلك السيرة إعادة بنائه فى نطاق اعتباره **سلسلة من المواقع** المحتلة على التعاقب بواسطة نفس العنصر الفاعل أو نفس مجموعة العناصر الفاعلة فى حيز يعقب حيزاً (ويصدق نفس الشىء على مؤسسة ، ليس لها من تاريخ ألا التاريخ البنيوى : فوهم الثبات الإسمى يقوم على تجاهل أن القيمة الاجتماعية لمواقع غير متغيرة من الناحية الإسمية يستطيع أن يختلف فى اللحظات المختلفة من التاريخ الخاص للمجال) .

ويتحدد فى كل لحظة بالنسبة إلى الحالات المناظرة من بنية المجال ذلك المعنى وتلك القيمة الاجتماعية للأحداث المتعلقان بالسيرة الشخصية . مفهومين باعتبارهما توظيفاً ونقلا فى هذا الحيز، أو بدقة أكبر فى الحالات المتعاقبة لبنية توزيع النوعين المختلفين من رأس المال العاملين فى المجال، وهما رأس المال الاقتصادى ورأس المال الرمزى بوصفه رأسمالاً نوعياً للتكريس . إن محاولة فهم مهنة كاتب أو حياته باعتبارها سلسلة فريدة مكتفية بذاتها من الأحداث المتعاقبة دون أى صلة أخرى إلا الارتباط (بذات شخصية) ربما لم يكن الثابت فيها إلا ثبات اسم علم معترف به اجتماعياً تشبه فى لا معقوليتها محاولة

تفسير رحلة فى المترو دون حسبان لبنية الشبكة أى جدول العلاقات الموضوعية بين المحطات المختلفة .

فكل مسار اجتماعى يجب أن يفهم بوصفه طريقة مفردة لاجتياز الحيز الاجتماعى حيث تعبر استعدادات التطبع عن نفسها، فكل انتقال نحو موقع جديد - بمقدار ما يتضمن استبعاد مجموعة كبيرة من المواقع القابلة للاستبدال فيما بينها ، وبواسطة ذلك يتضمن تضييقاً لا يقبل المسار العكسى لمدى (لمروحة) الممكنات المنسجمة أصلاً - يحدد مرحلة فى عملية الشيخوخة الاجتماعية التى يمكن أن تضاهى عدد هذه البدائل الحاسمة وتشعبات الشجرة إلى فروع ميتة متعددة تصور تاريخ حياة سابقة ما .

ويمكن على هذا النحو أن نستبدل بغبار التواريخ الفردية عائات من **المسارات المائلة داخل الأجيال**، داخل مجال الإنتاج الثقافى (أو إذا شئت أشكالاً نموذجية من الشيخوخة النوعية) . فمن جهة هناك انتقالات محصورة فى نفس القطاع من مجال الإنتاج الثقافى وتناظر تراكماً مهماً إلى هذه الدرجة أو تلك لرأسمال المال : رأس مال الاعتراف بالنسبة لفنانين يوجدون فى القطاع السائد رمزياً، ورأس مال اقتصادى بالنسبة لهؤلاء الذين يوجدون فى القطاع التابع، ومن جهة أخرى هناك انتقالات تتضمن تغيراً فى القطاع وتحويلاً لنوع من رأس المال النوعى إلى نوع آخر - عند الشعراء الرمزيين الذين يتحولون إلى الرواية السيكولوجية، أو تتضمن تحويلات لرأس المال الرمزى إلى رأسمال اقتصادى، فى حالة الانتقال من الشعر إلى رواية العادات الاجتماعية أو إلى المسرح، أو بدقة أكثر إلى الكاباريه أو الرواية المسلسلة .

ومن المستطاع بنفس الطريقة تمييز فئات كبيرة من المسارات التى **توجد بين الأجيال**، فمن جهة هناك المسارات الصاعدة التى تستطيع أن تكون مباشرة (مسارات الكتاب القادمين من طبقات شعبية أو من الأقسام التى تحصل على المرتبات فى الطبقات الوسطى) أو متقاطعة (مسارات الكتاب القادمين من البورجوازية الصغيرة التجارية أو الحرفية بل والفلاحية، وعموماً عند نهاية قطيعة حرجة فى المسار الجماعى لخط الذرية مثل إفلاس الأب أو وفاته) . ومن جانب اخر هناك المسارات المستعرضة، المنحدرة بمعنى من المعانى داخل مجال السلطة التى تؤدى إلى مجال الإنتاج الثقافى انطلاقاً من مواقع مسيطرة ماديا، وخاضعة للسيطرة ثقافياً (بورجوازية الأعمال الكبيرة) أو إنطلاقاً من مواقع متوسطة تكاد أن تكون متساوية الثراء فى رأس المال الاقتصادى ورأس المال الثقافى («الكفاءات» من أطباء ومحامين)، وإليها يجب إضافة **الانتقالات المنعدمة** (ومن أجل

الدقة التامة ينبغى بعد ذلك التمييز بين المسارات وفقاً لنقطة وصولها داخل مجال الإنتاج الثقافى، أى داخل موقع خاضع للسيطرة مادياً ومسيطر ثقافياً أو العكس، أو داخل موقع محايد : فالحركات المنعدمة ظاهرياً لمثقفى الجيل الثانى يمكن لها على سبيل المثال أن تتضمن انتقالاً من قطب إلى القطب الآخر فى مجال الإنتاج الثقافى) .

وعلى هذا النحو فحسب من المستطاع أن نعزل داخل لوحة كاملة للترابطات الممكنة بين المسارات فيما بين الأجيال والمسارات داخل الأجيال تلك المسارات التى تمتلك أكبر احتمال فى التحقق التى تدفع بالمسارات الصاعدة والمستعرضة خاصة فيما بين الأجيال للامتداد فى مسارات داخل الأجيال مؤدية من قطب مسيطر رمزياً إلى قطب خاضع للسيطرة رمزياً، أى إلى أنواع أقل مرتبة أو إلى أشكال أدنى من الأنواع الكبرى (الرواية المحلية، الشعبية .. الخ) . ويمكن للتحليل على أساس السيرة الشخصية حينما يفهم على هذا النحو أن يؤدى إلى مبادىء تطور العمل فى مجرى الزمان : وفى الواقع إن الجزاءات الإيجابية والسلبية، النجاح والإخفاق، التشجيع والتحذير، الاعتراف أو الاستبعاد التى من خلالها تعلن إلى كل كاتب (الخ) وإلى مجموع منافسيه الحقيقة الموضوعية للموقع الذى يشغله ولصيرورته المحتملة، هى بلا جدال إحدى التوسطات التى يفرض من خلالها إعادة التعريف التى لا تنقطع للمشروع الإبداعى، فالإخفاق يشجع إعادة التكيف أو الانسحاب خارج المجال على حين يدعم الاعتراف المطامح الإبتدائية ويطلق سراحها .

كما تتضمن الهوية الاجتماعية حقاً محدداً فى الممكنات . فوفقاً لرأس المال الرمزى المعترف به لكل كاتب تبعاً لموقعه، سيرى الكاتب نفسه حائزاً لمجموع محدد من الممكنات الشرعية، أى حائزاً داخل مجال محدد لجانب محدد من الممكنات المعروضة موضوعياً فى لحظة معطاة من الزمان . ويتأكد التعريف الاجتماعى لما هو ممسوح به لكاتب ما، ولما يستطيع أن يسمح به لنفسه على نحو معقول، دون أن يعتبر دعياً أو فاقد الرشد، من خلال كل أنواع الترخيص (الإجازة) والتطلب، والدعوة إلى الالتزام بالنظام (سلباً وإيجاباً) (فالنبالة تفرض التزاماتها) التى يمكن أن تكون عمومية رسمية مثل كل أشكال التعيين والترقية أو القرارات التى تضمنها الدولة، كما يمكن أن تكون على العكس غير رسمية بل مضمرة ويكاد ألا يحس بها أحد . ومن المعروف أنه من خلال توسط التأثير السحرى على نحو خاص للاعتراف والتكريس أو لإهالة الوصمات فإن قرارات مؤسسات السلطة تتجه إلى إنتاج ما يؤكد صحتها .

ويؤسس مبدأ الطموحات التى تُعاش بوصفها طبيعية، لأنها تلقى الاعتراف الفورى بوصفها شرعية، حقاً فى الممكن، ذلك الشعور شبه الملموس **بالأهمية** ، فهو شعور يحدد

على سبيل المثال المكان الذى يستطيع المرء أن يتخذه داخل مجموعة ماا - أى المواقع المركزية أو الهامشية، العالية أو الهابطة المرموقة والمغمورة .. الخ التى للمرء الحق فى أن يشغلها، كما يحدد رحابة الحيز الذى يستطيع المرء أن يتشبث به فى لياقة ، والمدى الزمنى الذى يستطيع أن يشغله (بالنسبة إلى الآخرين) . وتعتمد العلاقة الذاتية التى يقيمها كاتب (.. الخ) فى كل لحظة مع حيز الممكنات اعتماداً شديداً على الممكنات الممنوحة له قانوناً أو بمقتضى النظام فى هذه اللحظة، وكذلك على تطبعه الذى تشكل فى المنشأ داخل موقع يتضمن هو نفسه حقاً معيناً فى الممكنات . وتؤدى كل أشكال التكريس الاجتماعى ورفعة المنزلة التى يتيحها أصل اجتماعى عالى المستوى، أو نجاح تعليمى شديد - أو بالنسبة إلى الكتاب - اعتراف أمثالهم أو أقرانهم بهم ورفعة المنزلة التى يتيحها أصل اجتماعى إلى زيادة الحق فى الممكنات الأكثر ندرة، ومن خلال ذلك الضمان إلى زيادة القدرة الذاتية على تحقيقها عملياً .

التطبع والممكنات

من الملاحظ فى الواقع أن الميل إلى التوجه نحو المواقع ذات المخاطر الأشد، وأن القدرة خصوصاً على البقاء فيها وقتاً طويلاً مع غياب كل مكسب اقتصادى فى المدى القصير يبدو ان معتمدين إلى حد كبير على امتلاك قدر من رأس المال الاقتصادى والرمزى. ويرجع ذلك فى المحل الأول إلى أن رأس المال الاقتصادى يكفل شروط الحرية إزاء الضرورة الاقتصادية، ومن ثم يصبح الدخل المضمون بلا شك من أفضل البدائل لبيع المنتجات الثقافية . وفى الحقيقة إن الذين يبلغون مستوى مواصلة البقاء فى المواقع الأشد خطورة من أجل الحصول على المكاسب الرمزية التى يستطيعون تحقيقها يجيئون أساساً من وسط المحظوظين أصحاب الامتيازات الذين لهم الميزة الإضافية الخاصة بعدم اضطرارهم إلى العكوف على أعمال ثانوية من أجل تأمين معيشتهم . ويتعارض ذلك مع الكثير من الشعراء المنحدرين من البورجوازية الصغيرة الذين كانوا مجبرون على أن يهجروا الشعر بسرعة كبيرة أو صغيرة إلى أنشطة أدبية أكثر إدراراً للعائد، من قبيل رواية العادات الاجتماعية أو على أن يخصصوا فوراً جزءاً من وقتهم للمسرح أو الرواية (مثل فرانسو كوبيه Coppée) وكاتول منديس Catulle Mendès أو جان إيكار Aicard)[٦٢] . وبالمثل فعند الشيخوخة التى تفك عقدة الالتباس، وتحول ألوان الرفض المنتقاة والمؤقتة لحياة البوهيمية المراهقة إلى فشل بلا هوادة، يستسلم الكتاب ذوو الأصول الفقيرة بمزيد من الطواعية إلى

---

(62) R Ponton, Le Champ Littéraire en France de 1865 à1905. op. cit., p. 69 - 70 .

ر . بونتون المجال الأدبى فى فرنسا من ١٨٦٥ إلى ١٩٠٥ .

«الأدب الصناعى»، الذى يجعل من الكتابة نشاطاً مثل سائر الأنشطة، إن لم يدفع التمرد المعادى للثقافة والمثقفين أولئك الأكثر شعوراً بالمرارة بينهم إلى انقلاب عكسى وارتداد يقودانهم إلى أشد أعمال السجال السياسى وضاعة. ولكن شروط الوجود المرتبطة بالمولد الرفيع هى على وجه الخصوص التى تدعم استعدادات مثل الجسارة وعدم الاكتراث بالمكاسب المادية أو حس التوجه الاجتماعى، وفن الإحساس المسبق بالتراتب الجديد، وهى استعدادات تميل إلى الانتقال نحو مراكز الطليعة المكشوفة إلى أقصى مدى ونحو التوظيفات التى تحدق بها المخاطر بما أنها تستبق الطلب، ولكنها تكون فى أحيان كثيرة أعلى التوظيفات عائداً من الناحية الرمزية وفى المدى الطويل بالنسبة إلى أول المستثمرين على أقل تقدير. ويبدو أن حس التوظيف أو الاستثمار هو أحد الاستعدادات الأكثر ارتباطاً بالأصل الاجتماعى والجغرافى، وبالتالى ، أحد التوسطات التى من خلالها تمارس بمنطق المجال آثار التضاد بين الأصول الاجتماعية، وعلى الأخص بين الأصل الباريسى والأصل الإقليمى، وذلك عبر رأس المال الاجتماعى المتضايف مع الأصل(٦٣) .

وعلى وجه العموم إن أشد الناس ثراء فى رأس المال الاقتصادى وفى رأس المال الثقافى وفى رأس المال الاجتماعى هم أول من يتجه نحو المراكز الجديدة (وهى قضية يبدو أنها متحققة فى كل المجالات، فى الاقتصاد كما فى العلم) : وتلك حالة الكتاب الذين كانوا محيطين ببول بورجيه وهجروا الشعر الرمزى إلى شكل جديد من الرواية قطع صلته بتقليد الرواية الطبيعية وصار أكثر تكيفاً مع توقعات الجمهور المثقف. وعلى العكس سيكون حساً رديئاً بالاستثمار مرتبطاً بالابتعاد الاجتماعى أو الجغرافى ذلك الذى يحض الكتاب المنحدرين من الطبقات الشعبية أو من البورجوازية الصغيرة والقادمين من الريف أو الأجانب على أن يتجهوا نحو المواقع المسيطرة حينما تميل الأرباح التى تكفلها إلى التناقص بسبب الجاذبية التى تمارسها (نتيجة للأرباح الاقتصادية التى تحققها فى حالة الرواية الطبيعية، أو للأرباح الرمزية التى تعد بها فى حالة الشعر الرمزى)، وبسبب المنافسة المكثفة التى هى محل لها. إن ذلك الحس الردىء هو الذى يشجع على التشبث بالمواقع المنهارة أو المهددة فى لحظة هجرانها من جانب الذين هم أكثر إطلاعاً، أو يشجع كذلك على الاستسلام لجاذبية المراكز المسيطرة التى تسوق نحو مواقع مناقضة للاستعدادات القادمة إليها، فلا يُكتشف «المحل الطبيعى» إلا بعد فوات الأوان، أى بعد كثير من الوقت الضائع تحت تأثير المجال وبطريقة الإبعاد .

---

(٦٣) نستطيع أن نرى مثالاً على ذلك فى حالة أناتول فرانس المدين لموقع والده الخاص، وهو تاجر كتب رخيصة باريسى برأس مال اجتماعى وألفة بعالم الآداب عوضاً ضعف رأسماله الاقتصادى والثقافى .

وهناك مثال نموذجي هو مثال ليون كلاديل Léon Cladel (١٨٣٥ - ١٨٩٢) وهو ابن صانع أدوات جلدية، حرفي ينتقل إلى وضع البورجوازي، عاكف على حرفته، كما يمتلك أرضاً . ولأنه كان حريصاً على أن «يجعل من وارثه الوحيد «سيداً مهذباً» فقد ألحقه بمدرسة منتوبان Montauban في سن التاسعة : وبعد دراسات للقانون في تولوز أصبح كلاديل محامياً في مونتوبان حيث اكتشف وضع الفلاحين ووقوعهم تحت نير فائدة الديون، ثم رحل إلى باريس حيث عاش حياة البوهيمية، ثم عاد إلى كورسي Quercy «وقد أنهكه النضال مغموراً ومنعزلاً وعازفاً عن القتال» ، ولكنه لم يستطع أن يترك باريس، حيث استقر من جديد . وهناك ارتبط بالحركة البارناسيه وكتب رواية ووجد ناشراً بمساعدة أمه التي أعطته ثلاثمائة فرنك فحصل على مقدمة بقلم بودلير ثم عاد بعد سبع سنوات من حياة البوهيمية شديدة التعاسة إلى مسقط رأسه في كورسي وعكف على الرواية الإقليمية . وتحمل كل أعمال **هذا الرجل المزاح إلى الأبد** عن مكانه علامة التناقض الذي لا يحل بين الاستعدادات المرتبطة بنقطة الإنطلاق التي ستكون أيضاً نقطة الوصول، والمواقع المستهدفة والمحتلة مؤقتاً : «كانت المراهنة تنحصر في إذاعة صيت كورسي تربة الطابع اللاتيني ووطن أقران هرقل الريفيين، على طريقة الملحمة القديمة شديدة الضراوة . وكان كلاديل يأمل بتصويره الأبطال القرويين المتغطرسين يخوضون معارك ملحمية عنيفة أن يحسب في عداد المنافسين المتواضعين لهوجو وليكونت دي ليل . وهكذا ولدت أعماله التي هي عبارة عن قصص غريبة تحاكي في اختلاط قطعاً من الإلياذة والأدسة بلغة طنانة أو تقلد لغة رابليه (أي قائمة على المبالغة وعدم اللياقة)[٦٥] .

بيد أن هؤلاء الذي يصلون إلى مواقع يكون فيها حضورهم بعيد الاحتمال . يخضعون **لرابطة مزدوجة بنيوية** فهم في حالة مثل كلاديل يستطيعون مواصلة البقاء بعد إقصائهم السريع إلى هذه الدرجة أو تلك خارج المركز المستحيل . وهذا القسر المزدوج المتناقض يحكم في الأغلب على الذين «نزلت بهم المعجزة» ذات لحظة، وهي معجزة أن يسجنوا داخل مشروعات بعيدة عن الاتساق بطريقة تثير الإشفاق، وهي بمثابة تحيات تدمر نفسها بنفسها مقدمة إلى قيم عالم ينكر عليهم كل قيمة، سواء أكان هذا المشروع هو الكلام عن فلاحي كورسي بلغة ليكونت دي ليل، متأرجحاً بين المحاكاة الساخرة والالتصاق الطوعي

---

(64) R. Ponton , Le champ littéraire en France, de 1865 à 1905 op. cit. p. 57, et J. Cladel , la vie de Léon Cladel, Suivi de Léon Cladel en Belgique, éd,.de E. Picard, Paris Lemerre, 1905 .

ر . رونتون المجال الأدبي في فرنسا من ١٨٦٥ إلى ١٩٠٥ مصدر سابق، وجيه كلاديل : حياة ليون كلاديل يتبعه «ليون كلاديل في بلجيكا» .

(65) P. Vernois, "La fin de la pastorale" in Histoir littéraire de la France, op. cit., p. 272 .

(٦٥) ب . فرنوا، نهاية الأدب الذي يصور الحياة الريفية» في تاريخ الأدب في فرنسا مرجع سابق .

يتحدث ليون كلاديل نفسه فى مقدمة إحدى رواياته (١٨٧١) عن التناقض الذى يمزقه، بتلك الشفافية المستيئسة التى لا تحدث تأثيراً عملياً، والتى هى امتياز كل ضحايا التناقضات المماثلة : «حينما يكون المرء مدفوعاً بالغريزة نحو دراسة أنماط وأوساط عامية، وحينما يكون من ناحية أخرى عاشقاً ولهاناً لجمال الأسلوب، فمن المحتم أن تنشب معركة مبكرة أو متأخرة بين الغليظ الخشن والمرهف الدقيق»[٦٦] وكان كلافيل دائماً بلا سند، فهو فلاح بين البارناسيين الذين يلقون به إلى جانب الشعب إلى جانب صديقه كوربيه)، وهو بورجوازى صغير بين الفلاحين فى مسقط رأسه . ولن يكون ذلك مدعاة للدهشة إذا كان شكل ومضمون الرواية الريفية نفسها التى وطن نفسه على كتابتها (حيث مقصد رد الاعتبار يخلى مكانه لتصوير متلطف لوحشية الحياة الفلاحية وقسوتها) يعبران عن الحقيقة المتناقضة لمسار يفتقر إلى الإتساق «إن هذا الحالم الصعلوك، ابن الصعاليك يمتلك حباً فطرياً للملاحم الشعبية وللأعمال الريفية. بيد أنه إذا كان من البداية ودون أى مراوغة قد حاول أن يصورها صراحة بهذه الوحشية المقدسة للمسات التى تميز الطريقة الأولى لأساتذة الرسم، فإنه يكون قد نجح على الفور فى أن يخلق لنفسه مكاناً بين الأكثر تألقاً من الجيل الشاب الذى ينتمى إليه»[٦٧] ولايمكن التعبير بطريقة أفضل ..

∴ ∴ ∴

وبالمواجهة مع الفنانين والكتاب الباريسيين البورجوازيين الذين يدفعون بالكتاب والفنانين المنحدرين من الطبقات الشعبية أو من البورجوازية الصغيرة الريفية نحو الشعب يجد هؤلاء أنفسهم مسوقين إلى اكتشاف ما يميزهم بالسلب أو حتى بالإستثناء وإلى انتحاله والمطالبة به، على طريقة كوربيه الذى انحاز إلى نبرته ولهجته الإقليمية وإلى الأسلوب الشعبى «ووفقاً لوصف شانفلورى (روائى واقعى وصديق كوربيه وكلاديل) فإن مشرب البيرة الألمانى فى باريس، حيث تتفتح الواقعية باعتبارها حركة، كان قرية بروتستانتية تسودها الطرائق الريفية والمرح المنطلق . وكان على رأس الصف كوربيه وهو واحد من الصحبة، يصافح الأيدى ويتكلم ويأكل كثير، قوياً عنيداً مثل أى فلاح . وهو بدقة

---

(66) L . Cladel cité par P. Vernois, ibid.

(67) L . Cladel, Cité par R.Ponton, le champ littéraire en France de 1865 à 1905, op. cit. p.98 .

ل . كلاديل كما استهشد به د . بونتون فى المصدر السابق عن المجال الأدبى فى فرنسا . ولقياس دين الرواية الإقليمية، وهى تعبير نمونجي عن أحد أشكال المقصد ذى النزعة الشعبية، لكونها نتاج استعداد سلبى مرتبط بالإبعاد والشعور بفقد الأوهام استعداد سلبى مرتبط بالإبعاد والشعور بفقد الأوهام والافتتان، ينبغى مقارنة هؤلاء الذين وصلوا إلى الرواية الشعبية فى نهاية مثل هذا المسار بأولئك الذين يعدون استثناء مثل أيوجين لوروا Le Roy الموظف الصغير من أهل الإقليم الذى مر بباريس ومؤلف طاحونة فراو Moulin du Frau (١٨٩٥) وجاكو قطعة البسكويت Jacquou le croquant .. الخ وعلى الأخص إميل جيومان Guillaumin، المزارع المستأجر فى إقليم بوربونيه مؤلف حياة رجل بسيط (١٨٠٤) .

نقيض المتأنق فى الثلاثينات والأربعينات . وكان سلوكه فى باريس شعبياً على نحو إرادى، فكان يتكلم اللهجة العامية المحلية بطريقة ملحوظة، وكان يدخن ويغنى ويمزح كأحد أفراد الشعب. وكان الذين يلاحظونه متأثرين بتقنيته فى الحرية العامية والريفية [..] وقد كتب ديكامب أنه يرسم لوحاته «كما يلمع الناس الأحذية»(٦٨) .

ويندفع حديثو النعمة الذين لا يمكن تمثلهم (إندماجهم) نحو جهد عدم التمثل (عدم الاندماج) هذا بقدر أكبر من الاقتناع بالقياس إلى ضآلة نصيب محاولاتهم الإبتدائية فى سبيل التمثيل (الاندماج) من النجاح. وهكذا وجد شانفلورى نفسه – وهو منحدر من البورجوازية الصغيرة الإقليمية، وظل زمناً طويلاً «ممزقاً بين اتجاهين : واقعية على غرار مونييه وشعر على الطريقة الألمانية رومانسى وعاطفى» مدفوعاً إلى العودة نحو الواقعية المناضلة بواسطة إخفاق محاولاته الأولى، وربما على الأخص بواسطة اكتشافه لاختلافه الذى قذف به إلى جانب «ماهو شعبى»، أى إلى جانب(٦٩) الأشياء المستبعدة من الفن الشرعى للحظة ومن الطريقة المعتبرة «واقعية» فى تناولها. ولم تكن هذه العودة القسرية إلى الشعب أقل التباساً ومدعاة للشك من تراجع الكتاب الإقليميين إلى «الأرض» : فالعداء تجاه أنواع الجسارة المتحررة والنزعة الشعبية الحاسمة لدى المثقفين البورجوازيين يستطيع أن يشجع نزعة شعبية معادية للمثقفين ، محافظة إلى هذه الدرجة أو تلك وليست إلا إسقاطاً خيالياً للعلاقات الداخلية فى المجال الثقافى . ومن المستطاع أن نرى مثالاً نموذجياً لتأثير المجال فى مسار شانفلورى . لقد كان على رأس طابور الكتاب الشبان الواقعيين فى الخمسينات، و«منظر» الحركة الواقعية فى الأدب والتصوير ثم بدأ خسوفه التدريجى على يدى فلوبير ثم على أيدى الأخوين جونكور وزولا. وبعد أن صار موظفاً مسئولاً فى مصنع سيفر الوطنى، جعل من نفسه مؤرخ الصور الشعبية والأدب الشعبى لكى يختتم مهنته أثناء الإمبراطورية الثانية فى نهاية سلسلة من الانزلاقات والانقلابات بوصفه المنظر الرسمى (تسلم عام ١٨٦٧ وسام جوقة الشرف) لنزعة محافظة مرتكزة على تمجيد الحكمة الشعبية وعلى الأخص فى الرضوخ لأنواع التراتب، والتى تعبر عن نفسها فى تقديس الفنون والتقاليد الشعبية .

---

(68) M. Schapiro, Courbet et l'imagerie populaire, in Style, Artiste et Société, Paris, Gallimard, 1982, p. 293 .

(٦٨) م . شابيرو، كوربيه والصور الشعبية . التشديد لى .

(٦٩ نفس المصدر ص ٢٩٩ وقد كتب شانفلورى إلى أمه عام ١٨٥٠ «تخيلى فحسب أننى أردت الوصول إلى مستوى أعلى بقدرة عقلية طبيعية تستطيع أن تجعل منى كاتب فودفيل يكتب أشياء هزلية. استشهد بها ب . مارتينو P. Martino فى الرواية الواقعية أثناء الإمبراطورية الثانية . Le Roman réaliste sous le second Empire, op. cit p. 129) ومن المعروف أنه بعد انعطاف قسرى انتهى شانفلورى بأن صار كوميدياً يكتب بأسلوب بول دى كوك de kock «فى أبناء المدرس تورك» أو «سرّ السيد لادورو» .

ديالكتيك المواقع والاستعدادات

وهكذا لا تتحقق الاستعدادات المرتبطة بأصل اجتماعى معين إلا بأن تتحدد نوعياً – من ناحية – تبعاً لبنية الممكنات التى تعلن عن نفسها من خلال المواقع المختلفة والمواقف المختلفة لشاغليها. ومن ناحية أخرى تبعاً للموقع المحتل فى المجال وهو الذى يوجه (من خلال العلاقة بهذا الموقع بوصفها شعوراً بالنجاح أو الإخفاق، وهى نفسها مرتبطة بالاستعدادات ومن ثم بالمسار) إدراك هذه الممكنات وتقييمها فالاستعدادات نفسها تستطيع على هذا النحو أن تؤدى إلى اتخاذ مواقع (مواقف) جمالية أو سياسية شديدة الاختلاف وفقاً لحالة المجال التى بالنسبة إليها ينبغى أن تتحدد[٧١] . ومن هنا يجىء عقم المحاولات الرامية إلى الربط المباشر بين الواقعية فى الأدب أو التصوير والسمات المميزة للفئات الاجتماعية – والفلاحين على الأخص – التى انحدر منها مخترعو الواقعية والمدافعون عنها، شانفلورى أو كوربيه على سبيل المثال . فلا تتحدد استعدادات الرسامين والكتاب الواقعيين، وهى استعدادات كان يمكن لها فى مكان آخر وزمان آخر أن تتجلى على نحو آخر إلا داخل حالة متعينة من المجال الفنى، وفى علاقة مع المواقع الفنية الأخرى وشاغليها، وهم بدورهم محددو القسمات اجتماعياً ، فهى تعبر عن نفسها فى شكل فنى يبدو داخل هذه البنية بوصفه الطريقة الأكثر اكتمالاً للتعبير عن ثورة جمالية وسياسية دون انفصال بينهما ضد الفن البورجوازى والفنانين البورجوازيين (أو ضد النقد الروحانى الذى يناصرهما، وضد البورجوازية عبر فنها وفنانيها[٧٢]).

ومن الواضح أن العلاقة بين المواقع والاستعدادات ذات اتجاهين، فالتطبع بوصفه نظاماً من الاستعدادات، لا يتحقق بالفعل إلا فى العلاقة ببنية متعينة من المواقع المتميزة اجتماعياً (بين أشياء أخرى بالخصائص الاجتماعية لشاغليها التى من خلالها تقدم نفسها للإدراك)، ولكن على العكس . فمن خلال الاستعدادات، التى هى متكيفة بالكامل إلى هذه الدرجة أو تلك مع المواقع يتحقق هذا الإمكان أو ذاك من الإمكانات المغروسة فى المواقع. وعلى سبيل المثال إذا بدا أن من المستحيل فهم الفروق التى تفصل «مسرح العمل الفنى» والمسرح الحر» انطلاقاً من اختلافات التطبع بين مؤسسى المسرحين وحدها – لونيه بو ابن

---

(٧٢) بين محددات الاستعدادات ينبغى أن يؤخذ فى الحسبان بالإضافة إلى موقع العائلة المحدد بطريقة تواقتية وتعاقبية (المنحنى)، الموقع داخل العائلة نفسها (أولوية الترتيب من حيث الكبر والصغر) باعتبارها مجالاً .

(٧٢) يتم تعريف الواقعية من الناحية الجوهرية لدى كوربيه بالرغبة فى تصوير «الشائع المبتذل والحديث» وكما طالب شانفلورى للفنان بحق تمثيل العالم المعاصر تمثيلاً يقوم على الصدق .

Cf. P. Martino, le Roman réaliste sous le second Empire, op. cit., p. 72 - 78 .

ب . مارتينو الرواية الواقعية أثناء الإمبراطورية الثانية مصدر سابق .

أحد البورجوازيين الباريسيين والمتعلم نسبياً وانطوان البورجوازى الصغير الإقليمى الذى علم نفسه بنفسه – فإنه يبدو على نفس الدرجة من الاستحالة فهمهما انطلاقاً من المواقع البنيوية للمؤسستين وحدها : فإذا بدا فى النشأة على الأقل أنهما تعيدان إنتاج التضاد بين استعدادات المؤسسين فذلك لأنهما تحقيق واقعى أثناء حالة للمجال تتميز بالتضاد بين الرمزية الأكثر اتصافا بالطابع البورجوازى – فى المحل الأول بسبب السمات المميزة للمدافعين عنها – والطبيعية الأكثر اتصافاً بالطابع البورجوازى الصغير . وكان انطوان الذى يتم تعريفه مثل سائر الطبيعيين ومعهم سندهم النظرى من زاوية الوقوف ضد المسرح البورجوازى يقترح تحويلاً نسقياً للإخراج، وثورة نوعية ترتكز على حزب متماسك : إعطاء الامتياز للوسط بالنسبة إلى الشخصيات، وللسياق المحدد بالنسبة إلى النص المحدد، فهو يجعل من المنظر «عالماً متسقاً ومكتملاً فى ذاته يحكمه المخرج منفرداً»[٧٣] . وعلى النقيض يؤدى التوجيه «المشوش الخصب» عند لونيه بو الذى يحدد موقعه بالنسبة إلى المسرح البورجوازى وكذلك بالنسبة إلى تجديدات أنطوان إلى عروض وتمثيلات وصفت بأنها «خليط من الابتكار المرهف ومن ترك الأمور على حالها»، ولأنها منبثقة عن مشروع «ديماجوجى تارة ونخبوى تارة أخرى» فقد حشدت جمهوراً يلتقى فيه الفوضويون مع المتصوفة(٧٤). بإيجاز يلزم وحيز معين ليتلقى التضاد بين الاستعدادات تعريفه بالكامل، أى خصوصيته التاريخية التامة : فهناك يأخذ شكل نسق من التضادات التى توجد فى كل مكان، بين الجرائد وألوان النقد المحبذة لهذا أو ذاك، بين المؤلفين الذين تمثل مسرحياتهم وبين مضامين الأعمال، مع «شريحة الحياة» من جانب، وهى التى تقترب بواسطة بعض سماتها من الفودفيل، ومن جانب آخر الأبحاث الدقيقة التى تلهمها فكرة العمل ذى الدرجات المتعددة التى دعا إليها مالارميه . ويسمح كل شىء بأن نفترض كما توحى تلك الحالة أن ثقل الاستعدادات ومن ثم القوة التفسيرية «للأصل الاجتماعى» يكون كبيراً على وجه الخصوص حينما يتعلق الأمر بموقع فى حالة النشوء مايزال فى طور الإعداد أكثر من أن يكون ناجزاً راسخاً، ومن ثم قادر على فرض معاييره الخاصة على شاغليه. كما يسمح كل شىء أن نفترض على نحو أعم أن الحرية المتروكة للاستعدادات تتفاوت تبعاً لحالة المجال (وعلى الأخص تبعاً لاستقلاله الذاتى)، وتبعاً للموقع المحتل داخل المجال، وتبعا لدرجة اكتساب المركز المناظر له طابع المؤسسة . .

---

(73) B. Dort, in Histoire littéraire de la France, op. cit., p. 617 .

ب . دور فى التاريخ الأدبى لفرنسا مصدر سابق .

(74) B. Dort op. cit., p. 621 .

(٧٤) المصدر السابق . ونرى كيف أن الأوصاف المنسوبة إلى عمل لونيه بو تميز الاتجاهات «اللا متغيرة» نسبياً لتطبع أصحاب الامتيازات .

وإذا لم يكن من المستطاع استنباط المواقف من الاستعدادات فلن يكون مستطاعاً بالأولى ربطها مباشرج بالمواقع. وهكذا فإن هوية الموقع أو تطابقه وعلى الأخص بالسلب، لا تكفى لتأسيس مجموعة أدبية أو فنية، حتى إذا مالت إلى تحبيد أنوا ع التقارب والمبادلة. ونرى ذلك جلياً فى حالة أنصار الفن للفن، الذين كانت كما أوضح كاسانى(٧٥) تربطهم صلات التقدير والتعاطف : جوتييه يستقبل فى حفلات عشاء الخميس فلوبير وتيودور دى بانفيل، والأخوين جونكور وبودلير، كما أن صلة التجانس بين فلوبير وبودلير ترجع إلى مايشبه التواقت فى البدايات والملاحقات القضائية، وكانت تربط الأخوين جونكور وفلوبير صلة التقدير المتبادل، وقد تعرف الأخوان عند فلوبير على بوييه، كما كان تيودور دى بانفيل وبودلير صديقين قديمين جداً . أما لوى مينار الذى كان صديقاً حميماً لبودلير وبانڤيل وليكونت دى ليل فقد أصبح من المقربين لرينان، وكان باربى وأورفيى من المدافعين شديدى الحماس عن بودلير . فتأثير المجال إذن يميل إلى خلق الشروط الملائمة للتقارب بين شاغلى المواقع المتطابقة أو المتجاورة فى الحيز الموضوعى، ولكنه لا يكفى لتحديد التجمع فى سلك كيان موحد أو هيئة وهو شرط ظهور تأثير التضامن الذى أفادت منه المجموعات الأدبية والفنية الأكثر شهرة مكاسب رمزية هائلة، وصولاً إلى الانقطاعات الصارخة إلى هذه الدرجة أو تلك التى وضعت نهاية له .

تكون المجموعات وانحلالها

على حين أن شاغلى المواقع المسيطرة اقتصادياً على وجه الخصوص مثل المسرح البورجوازى يكونون شديدى التجانس، فإن مواقع الطليعة التى تتحدد بطريقة سلبية على وجه الخصوص، بواسطة التضاد مع المواقع المسيطرة، تستقبل طوال فترة من الزمان فى طور التراكم الأولى لرأس المال الرمزى، كتاباً وفنانين شديدى الاختلاف من حيث أصولهم واستعدادتهم، كما تتجه مصالحهم التى التقت فى لحظة ما إلى التباعد بعد ذلك(٧٦) وتتجه تلك الحلقات الضيقة المعزولة الخاضعة للسيطرة التى يتضاعف تماسكها السلبى بواسطة تضامن عاطفى كثيف ، قد تركز غالباً فى الإلتصاق بزعيم ما، نحو الدخول فى أزمة عن طريق مفارقة واضحة، حينما تحقق الاعتراف بنفسها . فالمكاسب الرمزية لهذا الاعتراف تذهب غالباً إلى عدد صغير إن لم يكن إلى فرد واحد، مما يضعف القوى السلبية

---

(75) A. Cassagne, La Théorie de l'art pour l'art . op. cit p. 103 - 134 .

(٧٥) أ . كاسانى . نظرية الفن للفن . مصدر سابق .

(٧٦) إن أنواع التضامن التى تنشأ داخل المجموعات الفنية، بين الأعلى دخلاً والأكثر حرماناً هى إحدى الوسائل التى تسمح لبعض الفنانين الفقراء بأن يواصلوا البقاء بالرغم من غياب الموارد التى تقدمها السوق .

للتماسك : فالفوارق فى الموقع داخل المجموعة وعلى الأخص الفوارق الاجتماعية والدراسية التى سمحت الوحدة حول المعارضة فى البدايات الأولى بتجاوزها والارتفاع فوقها، تعود إلى ترجمة نفسها فى اشتراك غير متساو فى أرباح رأس المال الرمزى المتراكم . وتلك تجربة مؤلمة بالأحرى للمؤسسين الأول المجهولين عندما يرون التكريس والنجاح يجذب جيلاً جديداً من الأنصار مختلفين جداً عن الأولين فى استعداداتهم ولكنهم يحصلون أحياناً على حصة من الأرباح الموزعة أعلى من المساهمين الأوائل .

ويجد هذا النموذج لعملية تأسيس وانحلال مجموعات الطليعة التى وصلت إلى مستوى الاعتراف والتكريس توضيحاً نموذجياً فى تاريخ الانطباعيين(٧٧) وكذلك فى الانفصال التدريجى بين الرمزيين وأنصار نزعة التدهور. فأنصار نزعة التدهور والرمزيون المنتمون إلى نفس الموقع، الذى لا يكاد يتميز، داخل المجال، والمحددون بواسطة نفس التعارض مع النزعة الطبيعية وأنصار البارناس بعد استبعاد القائدين فيرلين ومالارميه قد تباعدوا بمقدار ما حققوا الوجود الاجتماعى الكامل. فالرمزيون المنحدرون من أوساط أعلى مرتبة (أى من البورجوازية المتوسطة والكبيرة ومن النبلاء) والمالكون لرأس مال اجتماعى مهم يتعارضون مع أنصار نزعة التدهور المنحدرين فى الأغلب من عائلات حرفية ويكادون أن يكونوا محرومين من رأس المال التعليمى، مثل تعارض الصالون (لقاءات مالارميه أيام الأربعاء) مع المقهى، والضفة اليمنى مع الضفة اليسرى ومع البوهيمية . أما على المستوى الجمالى فالتعارض بينهما مثل تعارض النزعة الهرمسية L'hermétisme (نزعة السيمياء السحرية المتواترة عن صحائف الأقدمين المضنون بها على غير أهلها . والهرمسة نسبة لا إلى الإله اليونانى هرمس بل إلى الآراء الصوفية المذكورة فى الرسائل الهرمسية المؤلفة فى العصر الهلنستى وهى منسوبة إلى حكيم أسطورى اسمه هرمس تريسمجيستوس، Hermes Trismegistos وهى تناقش فكرة الخير الأعظم (الله) وصدور العالم عنه (نظرية الفيض) وفكرة الفداء ونهاية العالم والأخرويات) المرتكزة على نظرية مصرح بها وقطيعة حاسمة مع كل الأشكال القديمة، مع «الوضوح» و«البساطة» المرتكزين على الحس السليم والسذاجة. وفى السياسة كان الرمزيون يصطنعون عدم الاكتراث والتشاؤم ولكن دون استبعاد بعض ومضات الراديكالية الفوضوية على حين كان أنصار نزعة التدهور تقدميين

---

(٧٧) انظر بين دراسات كثيرة للحالة ، م روجرز M. ROGERS مجموعة باتينول . مبدعو الإنطباعية ، (بالإنجليزية) The Batignolles Group : Creators of Impressionism Autonomous Groups, vol. XIV n 3-4, 1959 M.C Albrecht, J.H Barnett et M. Griff (éd) . The Sociology of Art and literature, New York, Prager Publishers, 1970, P. 194 - 220

أو بالأحرى إصلاحيين[٧٨] .

ومن الواضح أن تأثير التعارض بين المدرستين – الذى سوف يتدعم بمقدار ما تتقدم عملية إضفاء طابع المؤسسة الضرورية لتشكيل مجموعة أدبية حقيقية، أى أداة لتراكم رأس المال الرمزى وتركيزه (مع تبنى اسم، وإعداد بيانات وبرامج، واستهلال طقوس الانتماء مثل اللقاءات المنتظمة) – يتجه نحو مضاعفة الاختلافات الأولى بتكريسها : فرلين احتفى بالسذاجة (كما وضع شانفلورى «الإخلاص فى الفن» مقابل الفن للفن)، على حين كان ذوق فيرلين فى الإخلاص والبساطة يسهم بلا شك فى دفع مالارميه نحو هرمسية «اللغز فى الشعر» . ولتقديم دليل حاسم على تأثير الاستعدادات، فقد كان أنصار نزعة التدهور الأكثر امتيازاً من الناحية الاجتماعية هم الذين التفوا حول الرمزيين (البير أورييه Albert Aurier) أو اقتربوا منهم (إرنست رينو Raynaud) على حين كان الرمزيون الأكثر اقتراباً من أنصار نزعة التدهور بواسطة أصلهم الاجتماعى، مثل رينيه جيل Ghil وأجالبير Ajalbert هم المستبعدون من المجموعة الرمزية، وقد استبعد جيل من أجل إيمانه بالتقدم، وأجالبير – الذى انتهى به المطاف روائياً واقعياً – لأن أعماله لم يحكم لها بأنها غامضة بما يكفى.[٧٩] إن التضاد بين مالارميه وفيرلين هو الشكل النموذجى لتقسيم تشكل تدريجياً وتأكد بوضوح شيئاً فشيئاً خلال القرن التاسع عشر إنه ذلك التقسيم الذى نشأ بين

---

(٧٨) لم يهدف أنصار نزعة التدهور إلى محو الماضى وكانوا يوصون بإصلاحات لا غنى عنها يتم تحقيقها وفق منهج ومع مراعاة الحرص. أما الرمزيون على الكس فكانوا لا يريدون الاحتفاظ بشىء من الاستخدامات القديمة ويطمحون إلى أن يخلقوا من كل قطعة نمطاً جديداً للتعبير :

E. Reynaud, La Mêlée symboliste 1, Paris, la Renaissance du livre 1918 . p. 118 Citèpar J. Jurt, Symbolistes et Décadents, deux groupes littéraires parallèles, ronéotypé, 1982 . P. 10

رينو : المعركة الرمزية ١ ، عن چيه جيرت، الرمزيون وأنصار نزعة التدهور مجموعتان أدبيتان متوازيتان التشديد لى .

ومن المعروف علاقة التجانس التى تربط ممثلى الشعر الشاب أنصار نزعة التدهور أكثر من الرمزيين بالفوضويين الذين استمدوا منهم التشجيع فى نضالهم ضد القواعد والسادة، ضد السوق والأدب التجارى . وقد نشر فيرلين فى مجلة نصير التدهور Le Décadent «قصيدة فى تمجيد لويز ميشيل» ككا كرس لها لوران تاياد Tailhade دراسة معنونة : أخت الفقراء العظيمة . (Co. J. Hurt, "Décadence et poèsie. A propos d'un poème de Laurent Tailhade Französisch heute, n 4, 1984, p. 371 - 382)

جيرت – نزعة التدهور والشعر بخصوص قصيدة للوران تاياد الفرنسية اليوم (بالألمانية) عدد ٤ ، ١٩٨٤، ص ٣٧١ – ٣٨٢ .

(79) Cf. R. Ponton, Le Champ littéraire en France de 1865 á 1905, op. ap. cit, p. 248 - 249

بونتون . المجال الأدبى فى فرنسا من ١٨٦٥ إلى ١٩٠٥ . . ويطيع تطور المجموعة السيريالية نحو تجانس اجتماعى أكبر (بواسطة استبعاد أو إبعاد الحالات المتطرفة المنطق نفسه (Cf. J.P. Bertrand, J.Dubois, P. Durand, Approche institutionnelle du premier surréalisme, 1919 - 1924 برتران ودوبوا ودوران : مدخل مؤسس للسيريالية الأولى من ١٩١٩ – ١٩٢٤) وهناك عنصر ثابت آخر: ارتفاع مستوى الاختيار الاجتماعى للأعضاء الجدد عندما تحقق المجموعة الاعتراف .

الكاتب المحترف المحكوم عليه بواسطة مشروعه بأن يحيا حياة مرتبة منتظمة شبه بورجوازية، والكاتب المولع بالأدب، الهاوى البورجوازى، الذى تكون الكتابة بالنسبة إليه قطعاً للوقت أو هواية، أو البوهيمى الغريب التعس الذى يستمد معيشته من كل المهن الصغيرة التى يتيحها النشر والتعليم والصحافة . ويتأسس التضاد فى الأعمال داخل تضاد يتعلق بأساليب الحياة يعبر عنها ويضاعفها رمزياً . أما الكتاب المحترفون – بالقطيعة مع العالم البورجوازى وقيمه – وفى مقدمتهم أنصار الفن للفن، فإنهم يقطعون صلتهم أيضاً بألف طريقة بالبوهيمية وادعاءاتها وانعدام تماسكها واختلال نظامها الذى لا يتمشى مع أى إنتاج منتظم . وينبغى أن نستشهد بالأخوين جونكور : «ما من إبداع إلا فى الصمت، فى إغفاء حركة الأشياء والأحداث حولك. إن الانفعالات ليست ملائمة لأن يحمل الخيال بالأجنة . فلابد من أيام منتظمة هادئة وحالة بورجوازية تحيط بالكيان كله، ومن استجماع للحواس مثل استجماع أصحاب الحوانيت لاكتشاف ماهو ضخم مضطرب موجع مثير للعواطف ... إن الذين يستنفدون طاقتهم فى الانفعال وفى الحركة العصبية لن يؤلفوا أبداً كتاباً حافلاً بالانفعال»[٨٠] وهذا التضاد بين هاتين الفئتين من الكتاب هو بلا شك أساس التناحرات السياسية بالمعنى الدقيق (بوليس العكس) التى تجلت على وجه الخصوص بمناسبة الكوميونة[٨١] .

وتفسر المواجهة طوال حياة بأكملها بين المواقع والاستعدادات، بين الجهد للوصول إلى المنصب (المركز) وضرورة التدريب على المنصب، بالإضافة إلى أنواع التكيف المتعاقبة التى تتجه إلى إرجاع الأفراد المزاحين عن أماكنهم إلى «محلهم الطبيعى» ، فى نهاية سلسلة من نداءات الإلتزام بالقواعد، التناظر الملاحظ على نحو منتظم – إلى آخر مدى يصل إليه التحليل – بين المواقع وخصائص شاغليها . وعلى سبيل المثال ففى داخل الرواية الشعبية نفسها لتى تترك فى أغلب الأحوال أكثر من أى نوع آخر من الروايات إلى الكتاب المنحدرين من الطبقات الخاضعة للسيطرة وإلى النساء، فإن الطرائق المختلفة المتباعدة إلى هذه الدرجة أو تلك لتناول هذا النوع الأدبى – وبإيجاز المواقع داخل الموقع – تكون هى نفسها مرتبطة باختلافات اجتماعية وتعليمية. فالمعالجات من مسافة وكأنها محاكاة ساخرة (ومثلها بامتياز هو رواية فانتوماس Fantomas التى احتفى بها أبو لينير) هى تخصص الكتاب الأكثر امتيازاً من ناحية الثراء[٨٢] . وبنفس المنطق لاحظ ريميه بونتون أنه من

---

(80) E et J. de Goncourt, Journal, cité par Cassagne, La théorie de l'art pour l'art ..., op. cit., p. 308 .
(81) Cf. P.Lidsky, les Ecrivains contre la Commune, Paris. Maspero, 1970, P. 26 - 27 .

ليدسكى الكتّاب ضد الكوميونة .

جانب مؤلفى البوليفار الخاضعين مباشرة لإملاء الذوق البورجوازى المالى، كان الكتاب المنحدرون من الطبقات الشعبية أو من البورجوازية الصغيرة ضئيلى التمثيل إلى درجة كبيرة على حين أنهم كانوا ممثلين بدرجة بارزة فى الفودفيل الذى كان بوصفه نوعاً كوميدياً قد أفسح مكاناً أكبر للتأثيرات السهلة للمشاهد الغريبة الهزلية أو الشائكة بالنسبة إلى نوع من الحرية نصف النقدية حيث يقدم المؤلفون الذين يمارسون النوعين معاً البوليفار والفودفيل سمات مميزة وسيطة بين مؤلفى هذين النوعين(٨٣) . وبإيجاز فإن التطابق المدهش فى هذا العالم الذى يرغب فى التحرر من كل تحديد ومن كل قسركان دقيقاً بين ميول العناصر الفاعلة والمتطلبات المغروسة فى المواقع التى تحتلها . وهذا الإنسجام المؤسس اجتماعياً ملائم لتشجيع وهم غياب كل تحديد اجتماعى .

تعالى المؤسسة

إذا كان تاريخ الفن أو الأدب، مثل تاريخ الفلسفة وبمعنى آخر مثل تاريخ العلوم نفسها، يستطيع أن يتخذ مظاهر تطور داخلى على نحو صارم، حيث يبدو كل نسق من انساق التمثيل المستقلة هذه كأنه يتطور وفقاً لديناميته الخاصة مستقلاً عن فعل الفنانين والكتاب والفلاسفة أو العلماء، فإن كل قادم جديد ، يجب عليه أن يحسب حساب النظام القائم داخل المجال، وقاعدة اللعبة المحايثة فى اللعبة، فمعرفة هذه القاعدة والاعتراف بها (الإيمان الجماعى بها illusio) مفروضان ضمنياً على كل الذين يدخلون اللعبة . فالدافع أو الاندفاع التعبيرى الذى يعطى للبحث مقصده واتجاهه السلبى فى الأغلب، يجب أن يأخذ فى حسابه حيز الممكنات، وهو نوع من «**الشفرة النوعية**» **أو التقنين النوعى**، يتعلق بالقانون والاتصال فى آن معاً، وتشكل معرفتها والاعتراف بها الحق الفعلى للدخول فى المجال . وعلى غرار اللغة فإن هذه الشفرة (أو هذا التقنين) تشكل فى آن معاً رقابة بواسطة الممكنات التى تستبعدها بحكم الواقع والقانون، ووسيلة تعبير تحصر فى الحدود المتعينة إمكانات الابتكار اللا متناهية التى تتيحها، وتلك الشفرة تعمل بوصفها نسقاً قد تحدد موضعه وزمانه تاريخياً – من مخططات الإدراك والتقييم والتعبير التى تقدم تعريفاً

---

(82) Cf. A.M. Thiesse, "Les infortunes littéraires. Carrières des romamciers populaires à la Belle Eqoque " Actes de la recherche en sciences sociales, n 60, 1985, p. 31 - 46 .

أ . م . تييس النكبات الأدبية – مهن الروائيين الشعبيين فى العصر الجميل .

(83) Cf. R. Ponton, Le Champ Littéraire en France de 1865 à1905, op. cit, p. 80 - 82 .

للشروط الاجتماعية للإمكان، وبدفعة واحدة، لحدود إنتاج وتداول الأعمال الثقافية، والتى توجد فى آن معاً فى حالة الموضوع داخل البنى المقوِّمة للمجال، وفى الحالة المندمجة داخل البنى العقلية والاستعدادات المقوِّمة للتطبع .

وفى العلاقة بين الدافع التعبيرى حيث تعبر الاستعدادات والمصالح الكامنة فى الموقع عن نفسها، وبين هذه الشفرة النوعية وعلى الأخص عالم الأشياء التى يتعين قولها وفعلها، والمشاكل المفروضة والمطروحة للمناقشة، يتم تعريف المصالح النوعية (الموسيقية والفلسفية والعلمية على وجه التحديد .. الخ) .

وما ينسب أحياناً إلى تأثير «الموضة» أى القصد المتعمد فى بؤرة الاهتمام هو فى الواقع نتاج منطق المنافسة الذى يدفع الذين فى الحلبة والذين يريدون أن يكونوا فيها بوعى أو بغير وعى نحو نفس الموضوعات وما يناسب نفس الموضوعات. وهذا النسق المؤسس فى آن معاً داخل الأشياء (وثائق وأدوات وكتابات موسيقية ولوحات الخ) وفى الهيئات (معارف وتقنيات ومهارات) يقدم نفسه باعتباره واقعاً متعالياً على كل الأفعال الخاصة والظرفية التى تستهدفه : وهو يعطى مظاهر دعامة للنزعة الأفلاطونية المعلنة أو المقّنعة عند أمثال هوسرل أو مينونج. (هو يربط بين القصد والموضوع وأكثر أعماله سيكولوجية) الذين ينتوون تأسيس النشاط الفلسفى بحصر المعنى على عدم قابلية محتويات الوعى (moémes) للاختزال إلى أفعال وعى (noéses)، وعدم قابلية العدد للاختزال إلى عمليات حساب (سيكولوجية)، أو عند أمثال كارل بوبر وآخرين غيره الذين يؤكدون الاستقلال الذاتى لعالم الأفكار وسيرورته وصيرورته بالنسبة إلى الذوات العارفة[٨٤] . وفى الحقيقة، فعلى الرغم من أن التراث الثقافى الذى يوجد فى الحالة المادية والحالة المندمجة (فى شكل تطبع يعمل باعتباره نوعاً من المتعالى التاريخى) له قوانينه الخاصة المتعالية فوق وعى الأفراد وإرادتهم، إلا أنه لا يوجد ولا يبقى بالفعل (أى بوصفه فعّالاً) إلا داخل وبواسطة الصراعات التى تكون مجالات الإنتاج الثقافى (المجال الفنى .. الخ) محلاً لها، أى بواسطة ومن أجل عناصر فاعلة مهيأة وقادرة على أن تضمن له تنشيطاً متصلاً لفاعليته .

وهكذا فإن هذا «العالم الثالث» الذى ليس فيزيقياً ولا نفسياً والذى اعتقد هوسرل

---

(٨٤) انظر بين آخرين كارل بوبر المعرفة الموضوعية منهج تطورى :
K. Poapper, Objective Knowledge : on Evolutionary Approach Oxford, Oxford University Presss, 1972, spécialement chap 3.

وآخرون بعده أن يجعلوا منه الموضوع الخاص للفلسفة : مدين بوجوده وبقائه وراء كل الاستحواذات الفردية للمنافسة نفسها إلى الاستحواذ : فداخل وبواسطة المنافسة بين عناصر فاعلة لا تستطيع المشاركة فى هذا الرأسمال الجماعى إلا بمقدار ما تدمجه (بالكامل إلى هذه الدرجة أو تلك) فى شكل استعدادات معرفية وتقيمية لتطبع نوعى (ما تقوم تلك العناصر الفاعلة بإعماله فى إنتاجها وفى تقييم إنتاج آخرين من العناصر الفاعلة)، يجد هذا النتاج للتاريخ الجماعى نفسه، وهو المتعالى فوق كل عنصر فاعل لأنه باطن فيها جميعاً، مؤسساً فى معيار لكل الممارسات التى ترجع إليه . ومن خلال الضوابط ومؤشرات التحكم المتقاطعة التى يجعلها كل واحد من الذين يستحوذون عليه يضغط على كل الآخرين، فإن هذا العمل المنجز opus operatum المحكوم عليه فى سياق مختلف بعدم أهمية النص الميت الذى لم يعد نافذاً يؤكد ذاته على نحو متصل بوصفه طريقة العمل جماعية، مثل نمط الإنتاج الثقافى الذى يفرض معياره نفسه فى كل modus operandi لحظة على كل المنتجين .

ولا يتضمن العالم المتعالى للأعمال الثقافية فى ذاته مبدأ تعاليه، كما لا يحوى فوق ذلك مبدأ صيرورته، حتى إذا أسهم فى تشكيل بنية الأفكار والأفعال التى هى أساس تحويله. فبناه (المنطقية والجمالية .. الخ) تستطيع فرض نفسها على كل الذين يدخلون اللعبة التى يكون هو نتاجها وأدائها ورهانها، دون تفاد بسبب ذلك للفعل التحويلى الذى لابد أن تنتجه الأفعال والأفكار نفسها التى تحددها تلك البنى، ولا يكون ذلك إلا بتأثير الإعمال الذى لا يمكن اختزاله إلى عملية تنفيد محض .

ومعنى ذلك أنه حينمايتعلق الأمر بفهم سيرورة مجال للإنتاج الثقافى، وما يحدث فيه، لا يمكن فصل الدافع التعبيرى (الذى يجد مبدأه فى سيرورة المجال نفسها وفى الإيمان الجمعى باللعبة الأساسية التى تجعله ممكناً) عن المنطق النوعى للمجال، بكل الإمكانات الموضوعية التى يحملها فى أحشائه، وكل ما يقسر الدافع التعبيرى ويمنحه الصلاحية فى آن معاً لكى يتحول إلى حل نوعى. ففى هذا اللقاء بين موقف يطرح مشكلة -Problem Situation كما يقول بوبر، وعنصر فاعل مهيأ للاعتراف بتلك المشكلة الموضوعية، وأن يجعل منها مهمته (ويمكن التفكير فى المثال الذى حلله بانوفسكى عن مشكلة وردة الواجهة الغربية التى عهد بها سجر Suger إلى المعماريين الذين اخترعوا الفن القوطى) يتحدد الحل النوعى الناتج انطلاقاً من فن اختراع سبق اختراعه، أو بفضل اختراع فن جديد للاختراع. إن التاريخ المحتمل للمجال . مغروس فى كل لحظة داخل بنية المجال، ولكن كل

عنصر فاعل يصنع مستقبله الخالص مسهما بذلك فى صنع تاريخ المجال بتحقيق الإمكانات الكامنة الموضوعية التى تتحدد داخل العلاقة بين السلطات والممكنات المغروسة موضوعياً فى المجال .

ويبقى سؤال أخير لن يفوتنا طرحه، ماهو دور الحساب الواعى فى الاستراتيجيات الموضوعية التى تكشف عنها الملاحظة؟ تكفى قراءة الشهادات الأدبية والمراسلات واليوميات الحميمة وربما على وجه الخصوص المواقف الصريحة المتخذة من العالم الأدبى بوصفه كذلك (مثل تلك التى يجمعها أوريه Huret) للاقتناع بأنه لا توجد إجابة بسيطة، وبأن الوضوح وهو دائماً جزئى ما يزال شأناً من شئون الموقع والمسار داخل المجال ، وأنه يتفاوت إذن وفقاً للعناصر الفاعلة ووفقاً للحظات. وإذا كان ينبغى مع ذلك الاستشهاد به إلى حد معين فذلك على وجه الخصوص لطرد الروح الشريرة التى هى خيار البراءة أو الكلبية، وعبر هذا الخيار تتم المخاطرة بإدخال الرؤى المتناحرة للصراع اليومى فى المجال الثقافى إلى التحليل وخاصة إلى القراءة التى تتناوله، وهو خيار الكهنة المتعصبين الذى ينطبق على عظماء الماضى خاصة، وخيار «تيرسيت» Thersite الذى يتسلح بكل موارد «علم اجتماع» بلا أساس لإفقاد المنافسين الثقة باختزال مقاصدهم إلى مصالحهم المفترضة .

ويستهدف كل ما بذلت من جهد هنا تدمير تلك المشاهدات فى المرآة فى مبدأها. «لا تضحك لا تبك لا تكره كما كان يقول سبينوزا ولكن افهم» أو بطريقة أفضل ابحث عن الضرورة والسبب. ومعرفة النموذج تمكن من فهم كيف يمكن أن يحدث أن العناصر الفاعلة ومن ثم مؤلف هذا النص وقارئه، تكون على ما هى عليه وتفعل ما تفعله . ويعد التذكير بذلك أستطيع الآن الإجابة بواسطة مثال عن السؤال المطروح، ولكن مع مطالبة القارىء بحشد كل مصادر منهج التحليل الذى حاولت تقديمه لكى يكون قادراً على تطبيق القاعدة الإسبينوزية، وعلى أن يستبدل بالمتع المنحرفة الملتبسة دائماً والمتناوبة فى الأغلب للاحتفاء أو الذم المتع الأخرى للرؤية القائمة على الضرورة والمشوبة بعض الشىء بالحزن.

فى ١٩١٠ عند تأسيس «المجلة الفرنسية الجديدة» التى نعرف المكان المسيطر الذى ستشغله فى المجال الثقافى ، كان أندريه جيد وفقاً لكاتب سيرته الشخصية «مزوداً بقرون استشعار للكشف عن السلاسل والشبكات أو بعبارة أفضل عن تلك المناطق التى يسودها كثير من البيئات الصغرى، فكان يجب عليه الاستعانة العملية بكل دبلوماسيته واستعمال تقدير محسوب للجرعات لكى «يجعل من المجلة الفرنسية الجديدة مركزاً للجذب حول نواة

ثابتة، من القيم المتنوعة ولكنها واحدة لا تقبل منازعة، ومحلاً للتماس بين مناطق تجهل كل منها الأخرى وتتجاهلها». إن مواد مجلة ما هى في آن معا معرض لرأس المال الرمزى تحت تصرف المشروع وموقف سياسى دينى : وينبغى إذن «وجود بعض المساهمين الكبار مثل (بول كلوديل Claudel، هنرى دى رينييه Régnier، فرانسيس كاركو Carco وحتى بول فاليرى) بالإضافة إلى مروحة من المشاركين موزعين بقدر الإمكان على اتساع رقعة الشطرنج السياسة الأدبية» (إنه كاتب السيرة الشخصية الذى يتكلم هنا دائماً) بهدف تفادى الميل الشديد ناحية هذا الاتجاه أو ذاك، حتى لا تكون المجلة معرضة للشبهات : فقد استقبلت «بسرور» ثلاث ترانيم لكوديل اعتبرت جديرة «بالترحيب الشديد» لأن المجلة كانت قد خاطرت بالسير فى إتجاه النقد والنزعة المعيارية والنزعة العقلية، كما قدم ميشيل آرنو Arnaud «صورة تميل ميلاً طفيفاً إلى اليسار» لبيجى Péguy (شارل بيريبيجى ١٨٧٣ – ١٩١٤ شاعر وكاتب ذو نزعة متصوفة إنسانية وطنية)، وكان يلزم كذلك ثقل مضاد سيقدمه فرنسيس چام Jammes وهلم جرا[٨٥] .

إن تجميع مؤلفين ثم فى المحل الثانى تجميع نصوص لعمل مجلة أدبية له كما نرى مبدأه الحق فى استراتيجيات اجتماعية قريبة من تلك التى تسود تأسيس صالون أو حركة، حتى إذا أخذت فى حسابها بين معايير أخرى رأس المال الأدبى بالمعنى الدقيق للكتاب المتحدين . والمبدأ التوحيدى التوليدى لهذه الاستراتيجيات نفسها ليس شيئاً يشبه الحساب الكلبى لمصرفى يقامر برأس المال الرمزى (حتى إذا كان أندريه جيد كذلك موضوعياً) بل تطبع مشترك أو بعبارة أدق سجية Éthos هى بُعد منه وتوحد أعضاء ما يسمى «بالنواة». وهذه المجموعة أو هذه الشبكة التى تشكلت من قبل تضم إليها متعاونين منتظمين إلى هذه الدرجة أو تلك، لتحدد بوجه خاص مواد الأعداد الأولى . وتلك المواد تتجه إلى ممارسة وظيفتها بواسطة «ما تمثله» أى بواسطة قدر من المكانة الأدبية بالمعنى الدقيق، بالإضافة إلى خط سياسى دينى معين، باعتبارها محلاً للحشد أو للصد أو على أى حال باعتبارها معلماً من معالم صراعات التصنيف التى يكون كل مجال محلاً لها . وفى حالة المجلة الفرنسية الجديدة لم يكن المبدأ التوحيدى إلا الاستعدادات التى تهىء لشغل موقع متوسط ومركزى بين «الصالونات» والجامعة، أى بين «الاستقامة» التى تنفصل عن «عقلية الصالون» كما تنفصل عن «الكتاب الذين يهدفون إلى النجاح»، وحس التميز البورجوازى

(85) Cf. A Anglès, André Gide et le Premier Groupe de la "Nouvelle Revue Française" op. cit. p. 163 - 165

(٨٥) أ . أنجليس : أندريه جيد والمجموعة الأولى للمجلة الفرنسية الجديدة .

الذى يبتعد عن النزعة العقلية الثقافية كما يبتعد عن النزعة الإنسانية ذات الأريج «الجماعى المحلى» لدى كتاب أسرفت المدرسة أو الكلية فى طبعهم بطابعها (مثل خريجى المعلمين العليا) .

وسأتخلى عن استخلاص الدرس من هذا التاريخ فليس فيه شيء من هذا ، وسأكتفى بأن أسجل مرة ثانية كم هى مفتعلة وعقيمة أى خادعة تلك المحاولات التى تستخلص من النصوص ومن النصوص وحدها المبدأ التوحيدى لمجاميع الأعمال والمؤلفين التى تشكلت على هذ االنحو، أو ما هو أسوأ الإتساق النظرى للمقاصد المغروسة فى آداب السلوك الاجتماعى وهو مفهوم بأخذ طابع المذهب ينسبه التاريخ إليها .

التفكيك غير الورع للخيال القصصى

لقد اعتقدت طويلاً بالنسبة إلى اكتساب الوعى بمنطق اللعبة بوصفها كذلك، وبالإيمان الجمعى بها بوصفه أساسها أن ذلك الاكتساب للوعى ظل مستبعداً على نحو ما بحكم تعريفه نظراً لأن ذلك الوضوح يجعل من المشروع الأدبى أو الفنى تعمية كلبية أو مزايدة واعية . وظل الأمر كذلك حتى قرأت نصاً لمالارميه يعبر جيداً، وإن يكن بطريقة شديدة الغموض، عن الحقيقة الموضوعية للأدب بوصفه خيالاً قصصياً مؤسساً فى الاعتقاد الجمعى، وعن حقنا فى إنقاذ اللذة الأدبية إزاء وضد كل نوع من إضفاء الموضوعية :

نحن نعرف بوصفنا أسرى صيغة مطلقة أنه بكل تأكيد لا يوجد إلا ماهو موجود. وفوراً نتجنب الفخ مع ذلك متذرعين بأى حجة. وسنتهم عدم تماسكنا الذى ينفى اللذة التى نريد الحصول عليها : ففى الماوراء يوجد الفاعل والمحرك كما كنت سأقول لو لم أكن عازفاً عن أن أقوم على رؤوس الأشهاد بالتفكيك غير الورع للخيال القصصى وبالتالى للآلية الأدبية، لكى أعرض الجزء الأساسى ولا شيء آخر . ولكننى أحترم ما يُقذف به من صواعق عبر الحيلة إلى أعال محظورة.. فالوعى يحتاج عندنا إلى ما ينفجر فى هذا العلو .

وما جدوى ذلك؟.

إنه لعبة[٨٧] .

وهكذا فلن يكون الجمال إلا قصة خيالية محكوماً عليه أن يواصل القيام بذلك الدور فى

---

(87) S. Mallarmé, "La musique et les lettres" œuvres complètes, éd de H . Mondor et G. Jean - Aubry, Paris, Gallimard, coll. "Bibliotheque de la Pléiade", 1970, p. 647 .

(٨٧) مالارميه الموسيقى والآداب . من الأعمال الكاملة .

مواجهة الإيمان الأفلاطونى بالجميل بوصفه ماهية أبدية، وهو نزعة صنمية خالصة يسلم بمقتضاها المبدع بإسقاط داخل تعال وهمى لما تفتقده الحياة الأدبية فى عالمنا الهابط، وربما لما تفتقده الحياة نفسها بكل إيجاز . وفى حالة الشعر الذى بلغ مرتبة الوعى بذاته لن يكتفى هذا الخيال بنسخ الطبيعة – ودورة الفصول على طريقة الموسيقى (الفاجنرية)، التى تحاكى عبر تناوب النصاعة والإعتام فى تنفسها المتناوب سر التراجيديا الأصلية، تراجيديا موت الطبيعة وبعثها[٨٨] . فالشعر إذ يقطع صلته بالمحاكاة الموسيقية التى هى شيدة القرب من الأسطورة والطقس فإنه يهجر ما ينتمى إلى نظام الطبيعة ليضع نفسه بوعى فى النظام الإنسانى بمعنى الكلمة «للمواضعة، التعسفية أو اعتباطية العلامة» كما سيقول سوسير، للاصطناع الإنسانى أو للحيلة الإنسانية كما يقول مالارميه[٨٩] .

فالتخلى عن السحر الموسيقى هو لحظة حاسمة فى هذا النوع من المحاولة النهائية، التى أرجئت مراراً والتى يشرع بواسطتها الشاعر «متأخراً فى الحياة» ولكن بجسارة ديكارتيه (تطرح البديهيات للشك)، «فى أن يتحقق بنفسه كلية من الأزمة الفكرية مثلما يتحقق من أزمة أخرى اجتماعية، «تختبره»[٩٠]، وفى أن يخضع لشك جذرى إيمانه بوجود الحروف : «أتوجد أشياء مثل الحروف؟»[٩١] ، وفى نهاية «هذا النوع من الاستقصاء الذى ربما جرى تحاشيه فى سلام باعتباره حافلاً بالخطر»، وهذا «التخلص» الجذرى من كل المعتقدات الأدبية، ماذا يبقى؟ «شعور بالورع إزاء الحروف الأربعة والعشرين» الموروثة من «رميات نرد» متكررة بلا نهاية لتاريخ معين، و«لحرفة» وحس بلعبة الحروف، وتماثلاتها ينبغى ألا يخلط بينه وبين الحس باللعبة الأدبية (فالشخصية الأدبية تستشعر ميلاً كبيراً للأمجاد القائمة والخاصة بالآداب)[٩٢] . أما بالنسبة للشاعر نفسه ، فمن غير المجدى أن يتساءل عما إذا كان فاعلاً أو فعلا (تأثيراً، انعكاساً)، وعما إذا كان الحد الفائق للطبيعة، الغاية الشعرية telos ، والنتيجة أو النهاية خارج الطبيعة[٩٣] أو ضد الطبيعة (باختلاف عن

---

(٨٨) تذكرنا بالأوركسترا حيث تتعاقب فجأة بعد تكرار العودة فى الظل، وبعد جيشان مثقل بالهموم انتفاضة الضوء الإنفجارية المتضاعفة، مثل الإشعاعات القريبة لشروق النهار» مالارميه الأعمال الكاملة) .
(S. Mallarmé, Œuvres Complètes, op. cit., p. 648, et aussi "Grands faits divers" ibid., p. 402) .

(٨٩) مالارميه نفس المصدر . (89) S . Mallarmé, ibid., p . 400

(90) S . Mallarmé, ibid, p 645 .

(91) S . Mallarmé, op. cit., p. 648, et ausi, "Grands fairs divers" ibrid., p. 646

(92) S . Mallarmé, ibid., p . 405 .

(93) S . Mallarmé, ibid, p. 573 - 574 .

الموسيقى) فذلك كله هو الشعر، نتاجاً لمبادرته، أو للقوة الكامنة فى الحروف الإلهية» فهى «الوسيلة بل أكثر من ذلك المبدأ» .

وهذا لا هوت بالسلب، فالنقد الانعكاسى الذى يحدد بواسطته الشاعر لنفسه مذهبه ونطاقه يدمر المقدس الشعرى والأسطورة ذاتية التعمية عن خلق موضوع متعال، متجاوز»[٩٤] على غرار الطبيعة . ولكن الما وراء الملغى يظل الفاعل والمحرك للذة التى نريد أخذها بواسطة نوع من الصنمية الحاسمة (إذا كان مسموحاً باقتران الكلمتين) . إنه باسم اللذة الأدبية، تلك «البهجة المثالية»[٩٥] أسمى نتاج للتسامى يكون للمرء الحق فى أن ينقذ لعبة الحروف، بل كما سنرى اللعبة الأدبية نفسها نظراً لأن جاذبية عالية تشبه جاذبية الفراغ (جاذبية الما وراء التى تواصل التأثير بوصفها غياباً وبوصفها «لاشيئا) تعطينا الحق عند انتزاعه من أنفسنا بواسطة الملل إزاء الأشياء إذا انتصبت أمامنا صلبة متكاثرة فى أن نفصل بينها تماماً إلى أن تتكدس ثانية، وفى أن نضفى عليها سطوعاً من خلال المكان الشاغر فى احتفالات منعزلة وعند الطلب . ويعلق مالارميه نفسه فى حاشية مضافة . «وجهة النظر هذه هى فن صناعة الألعاب النارية بدرجة لا تقل عن كونها ميتافزيقا، ولكنها ألعاب نارية فى علو الفكر وعلى مثاله، وهى تجعل البهجة المثالية تتفتح»[٩٨] .

وكان مالارميه وهو قارىء لماكس مولر Max Muller (فيلسوف لغوى) يعرف أن الآلهة ولدت فى الأغلب من خطأ فى لغة منسية، ولم يكن ينتوى أن يستعيد للشاعر حقاً إلهياً وسلطة نبوية تحت عباءة اللغة الإنسانية المؤسسة من حيث المبدأ على تعال جديد. وعلى الرغم من أنه طرح كمصادرة (استخدم الكلمة) من مصادرات المذهب الشعرى الجديد حقيقة أن رمية نرد لن تلغى المصادفة أبدا، وأن تحديه لشارات الوظيفة ذائعة الصيت(٩٩) يجعله يرفض أن يزين «بالزهور مذبح» التقديس الشعرى (عبادة الشعر) وأن يستديم الأحلام الميتافيزيقية للتقليد الجمالى العظيم، فهو لن يستطيع التخلى عن العكوف على ألعاب بيرونية (pyrrhoniens نسبة إلى بيرون الفيلسوف اليونانى ٣٦٥ - ٢٧٥ ق .م من أصحاب نزعةالشك) لفن ألعاب نارية لغوية ولن يكون لذلك أى غاية أخرى إلا أن ينتج من أجل متعته وحدها إضاءات الألعاب نارية اللفظية القادرة على أن تحجب بروعتها فراغ السماوات التى تتألق فيها . وهو لا يستطيع أن يتخلص «من هذا الاجتياح المرهف بنوع لا

(94) S . Mallarmé , ibid., p. 647 .
(95) S . Mallarmé , ibid , p . 655 .
(98) S . Mallarmé OEuvres Complètes, op. cit ., p . 648, et aussi "Grands faits divers" ibid., p . 655.
(99) S. Mallarmé, ibid , p . 646 .

يمكن تعريفه من التحدى» يدفعه إلى أن يطرح للتساؤل وجود الأدب والكاتب وحتى معنى رسالته، فبمعارضة هذا التأهب غير العادى بالبداهة المباشرة لهذا المقابل الجمالى للكوجيتو الديكارتى : نعم الأدب موجود، إذن أنا أستمتع به . ولكن أمن الممكن الاكتفاء بالكامل ببرهان اللذة أو المتعة، الحس أو الإدراك الجمالى (aisthèsis) حتى إذا فهم أن الشعر يعطى نفسه معنى عن طريق إعطائه معنى للعالم حتى لو كان خياليا(١٠٠) كما أن اللذة التى يبتغثها الخيال ذو الطابع الإرادى للاحتفالات فى الوحدة، أليست محكوماً عليها بالاختفاء بوصفها خيالية، بمقدار ما يكون واضحاً أنها مرتبطة بإرادة الشروع فى اللعب بالكلمات، أى بأن يدفع الإنسان لنفسه العملة الزائفة لحلمه.

وإن استحضار كلمة مارسيل موس الشهيرة هو فى محله تماماً على عكس ما يبدو ففى الحقيقة إن مالارميه لا ينسى بخلاف المعلقين عليه، كما يقول فى بداية كلامه، أن الأزمة «اجتماعية» أيضاً. فهو يعرف أن اللذة المتوحدة النرجسية على نحو مبهم التى يريد إنقاذها بكل قوة محكوم عليها أن تُدرك بوصفها وهما إذا لم تكن راسخة الجذور فى الإيمان الجماعى باللعبة، وفى قيمة الرهانات التى هى فى ان معاً شرط ونتاج لسيرورة «الآلية الأدبية». وهو يستنتج من ذلك أنه لكى ننقذ اللذة التى لن ننالها إلا لأننا «نريد أن ننالها» ، ولكى ننقذ الوهم الأفلاطونى الذى هو «عنصرها الفاعل» لا خيار أمامنا إلا أن ننحاز إلى جانب احترام وتبجيل بواسطة قصة متخيلة بقرار إرادى آخر إلى ذلك الخداع أو الاحتيال الذى لا مؤلف له والذى يضع الصنم الهش خارج قبضة الوضوح النقدى. وهو إذ يرفض أن يقوم على رؤوس الأشهاد بالتفكيك غير الورع للقص الخيالى وبالتالى للآلية الأدبية لكى يعرض الجزء الرئيسى أو لا يعرض شيئا، فإنه اختار ألا يبسط هذا العدم المتعلق بالمبدأ إلا فى صيغة الإنكار، أى فى تلك الأشكال التى لا يفضى بها بما أنه لا توجد أمامه أى فرصة لأن يكون مفهوماً فهماً حقيقياً(١٠١) .

فالحل الذى جاء به مالارميه للسؤال عن معرفة ما إذا كان ينبغى بسط – ويعنى ذلك فى هذه الحالة فضح – الآليات المقومة للألعاب الاجتماعية المحاطة بأكبر قدر من المكانة

---

(١٠٠) فى الحقيقة ما هى الآداب إلا هذه الملاحقة العقلية على اعتبار أن الخطاب بهدف التحديد أو التأثير حيال ذاته يثبت أن المشهد يجيب عن تفهم متخيل، فى الحقيقة بأمل أن يرى نفسه فى تلك المرآة . (S . Mallarmé, ibid p. 648)

(١٠١) ولا يكفى القول أنه لم يستعمل أى شكل منها، أكثر من القول أنه لم يكن فى خدمة تمجيد «الإبداع» «والمبدع» والتصوف الهيدجرى الغامض فى الشعر بوصفه وحيا .

والأسرار مثل آليات الفن والأدب والعلم والقانون والفلسفة، والتى هى مستودعات القيم التى تُعتبر على نحو جمعى أشد القيم قداسة وشمولاً، هو حل أقل إرضاء من الطريقة التى طرح بها السؤال . واتخاذ جانب المحافظة على سر الآلية الأدبية، أو عدم كشف الغطاء عنها إلا فى أشد الأشكال احتجاباً وغموضاً هو حكم مسبق بأن كبار المطلعين الواصلين وحدهم هم القادرون على الوضوح البطولى وعلى السخاء المتعلق بالقرار الإرادى الضروريين لمواجهة «ألوان الاحتيال الشرعية» كما يقول اللغوى أوستن Austin عن الأفعال الكلامية، فى صميم حقيقتها، ولاستدامة الإيمان بالقيم التى تقدم لها ألوان الخداع العظيمة ذات الطابع الإنسانى على أقل تقدير تحية النفاق ، ضد التوقع الوهمى لضمان متعال .



ملحق

تأثير المجال وأشكال النزعة المحافظة

يحمل كل إنتاج المثقفين المحافظين سمة العلاقة الموضوعية التى تربطهم بالمواقع الأخرى للمجال والتى تفرض نفسها عليهم من خلال الإشكالية النوعية المغروسة فى صميم بنية المجال، الذى يمثلون لحظته السلبية (أو كما تقول الفيزياء لحظته المقاومة)، فليست لديهم قط المبادرة فى طرح المشاكل فى عالم ليس لديهم مايقولونه عنه، ولا يجدون فيه شيئا يعيدون القول عنه، ولا يعيدون مناقشة التساؤلات التى قدمها الفكر النقدى الذى لا يكفون عن نقده. وفى الحقيقة إن استراتيجياتهم النموذجية فى الاستدلال والخطاب هى إعادة ترجمة مباشرة لموقع متناقض يتميز باستبعاد مزدوج، وهو موقع مرتبط فى معظم الحالات بمسار متقاطع: فلأنهم فى الأغلب منحدون من مواقع مسيطرة فى مجال السلطة، فإن مثقفى اليمين هؤلاء مثل جوزيف شومبيتر وريمون آرون لن يعترف بهم «كمثقفين» من جانب مثقفى اليسار، إلا مقابل قلب مزدوج، يصلون به إلى مجال الانتاج الثقافى وبعبارة أدق إلى المواقع المسيطرة ماديا وإجتماعيا فى هذا المجال الذى يشغل كما هو معروف موقعا خاضعا للسيطرة داخل مجال السلطة. بيد أنهم معرضون دائما لأن يروا أنفسهم مرفوضين، وحتى من جانب المسيطرين باعتبارهم «مثقفين» بدرجة تتجاوز الحد، ومن جانب المثقفين باعتبارهم شديدى العبودية للنظام البورجوازى، لذلك فهم مضطرون للنضال دون انقطاع على جبهتين، ويضعون فى معارضة كل معسكر من المعسكرين مايشاركون فيه المعسكر الآخر. فإزاء المسيطرين يقدمون أنفسهم باعتبارهم «مثقفين»، وفى حرصهم على أن يتميزوا عن كل أشكال الدرجة الأولى من نزعة المحافظة يجب عليهم أن يجادلوا بدلا من أن يؤكدوا أو ينهالوا بالضربات، مهددين على هذا النحو بإدخال مسافة تحيط بها الشبهات بالنسبة إلى الالتصاق المباشر دون مناقشة بالنظام القائم، وقد يحدث أن يستفيدوا من تعودهم على النقد المثقف فى نقد الايديولوجية قبل النقدية لنزعة المحافظة التلقائية وفى اعطاء دروس للسياسيين باسم العلم السياسى.(١)

ولكن من ناحية أخرى لإقناع جمهور بورجوازى مهتد مقدما بأنه لا ينقص أفراده شىء يحسدون عليه حائزى الشرعية الثقافية، وبأنهم يستطيعون الانتصار دون مشقة على أنصاف المهرة هؤلاء على الأقل فى الميادين التى يتفق المسيطرون مع مماثليهم فى المجال

---

(١) تلاحظ نفس التأثيرات لموقع لاسند له كما رأينا فى الجزء الأول الفصل الثالث عند نقاد المسرح فى الجرائد البورجوازية.

الثقافى على أن يرفضوا تركها لهم مثل الاقتصاد والسياسة، يجب عليهم فضلا عن ذلك أن يلجأوا إلى استراتيجيات تتآلف دائما على وجه التقريب من أن يديروا ضد المثقفين أسلحتهم الخاصة. أسلحة المنطق والنقد الاجتماعى على سبيل المثال، ومن أن يقولوا ماينبغى أن يقولوه إذا كانوا يعرفون معنى الكلام ومن أن يردوا إلى السخف واللامعقول بواسطة التفسيرات المتسقة على نحو عدوانى للعواقب النهائية، القضايا المتصارع عليها. وهم يميلون بهذه الطريقة إلي تبرير أنفسهم فى استعادة الأرض الأصلية للحقائق البسيطة عقليا وأسلوبيا بواسطة قبل نهائى، وإعطاء دروس فى الواقعية السياسية والحس السليم.(٢)

وبما أنهم قد تم تعريفهم بواسطة رفض مزدوج، فقد وجب عليهم اللجوء على نحو متواقت أو متعاقب إلى استراتيجيتين متناقضتين: فينبغى عليهم أن يحاربوا النقد «المثقف» بإرجاعه إلى تعبيره الأكثر بساطة مما يعرضهم دون انقطاع للوضوح التبسيطى لمن يقوم بالشرح المبتذل. ولكن يجب عليهم أيضا خشية أن يفقدوا كل قوة نوعية أن يبدوا أنهم قادرون بوصفهم «مثقفين» على الرد على نقد المثقفين وأن نوقهم فى الوضوح والبساطة حتى إذا كان مستلهما من شكل من أشكال نزعة عداء المثقفين هو من آثار اختيار ثقافى عقلانى حر. ولأنهم هم أنفسهم وبحكم موقعهم وبحكم مسارهم محل لمقاصد سياسية متعارضة ومتناقضة فهم يستطيعون إتخاذ موقف من كل موقف سياسى يُتخذ انطلاقا من موقع آخر لأئمين اليسار لأنه لا يمتلك اتساق وصرامة اليمين ولائمين اليمين لافتقاده الذكاء المتسامح لليسار.

ونتيجة لنزوعهم ولقدرتهم على تغيير نقطة الملاحظة وفقا للموضوع الملاحظ، وعلى التبنى المتعاقب أو المنفصل لكل وجهات النظر التى يمكن إنطلاقا منها لكل وجهة نظر من وجهات النظر المعبر عنها بالفعل أن تتجسد موضوعيا، ومن ثم أن تفهم بوصفها كذلك (باستثناء وجهة النظر المتآلفة التى هى وجهة نظرهم) فهم يبرعون بامتياز فى استخدام سجالى لمظاهر الموضوعية، التى يطابق بينها وبين نوع من النزعة الحيادية التى تتظاهر بعدم الحكم لصالح اليمين واليسار بأن ترد إلى كل منهما الصورة التى يمتلكها الآخر عنه أو التى يجب أن يمتلكه.ا (٣) وهم يستنفدون جهدهم على هذا النحو فى محاولة توحيد المثقف ورجل الفعل، العالم والسياسى، مع المجازفة بالأ يكونوا ابدا لا هؤلاء ولا أولئك، وأن يكونوا وان يحسوا بأنفسهم غرباء وموضعا للشبهة بالنسبة للطرفين المتنازعين.

---

(٢) والمثال النموذجى الثابت هو أن المسرح البورجوازى عند منتصف القرن التاسع عشر اتسم بأنه مدرسة الحس السليم (Cf. A,Cassagne, La Théorie de l'art pour l'art, op. cit, p. 33-34.

(٣) ان القدرة على تبنى كل المنظورات من أجل الاحتياجات العملية السجال، على الرغم من أنها تسمح بمحاكاة «الحياد القيمى» والموضوعية، لا يجمعها شىء مشترك بمعرفة المنظورات باعتبارها كذلك، مما يتضمن القدرة علي الاحاطة بكل منها (وعلى الأخص منظورها بمعنى الكلمة) فى مبدأه أى فى ضرورته.

وعلى الرغم من أن موقع كاتب المقالات السياسية يتضمن نفس المتطلبات المتناقضة، إلا أنه أكثر صعوبة من موقع الناقد الأدبى أو الفنى. فالسادة المسيطرون يطالبون بالفعل فى مسائل الاقتصاد والسياسة بالخبرة المتخصصة ولكنهم لايطالبون بها فى مسائل الفن والأدب، كما يؤكدون اليوم بقوة أكبر هذه المطالبة نظرا لتحولات أنماط التكوين والاختيار، ولديهم الاعتقاد المضمون تعليميا بأنهم فى مستوى أن يصنعوا لأنفسهم المتحدثين باسمهم، الجديرين بالتسمية، حتى على أرضية «النظرية». إن كبار المثقفين الجدد المنتمين إلى المراتب العليا من بيوقراطية الدولة، لأنهم مقتنعون غالبا بأنهم ليسوا مدينين بموقعهم إلا بقيمتهم التعليمية وكفاءتهم التقنية وقدرتهم على أن يضعوا أنفسهم فوق انقسامات وصراعات مجال السلطة، يحسون بأنفسهم مبررين شرعيا لأن يقوموا بالتحكيم فى النزاعات التى تبدو فى عيونهم خادعة، بين المصالح الجزئية بالاستناد إلي نظرة كلية تكفلها المعرفة الشاملة بالآليات الاقتصادية. إن نبالة الدولة أى النخبة البيروقراطية التى كان اختيارها واختبارها على أساس تعليمى ترى نفسها باعتبارها نوعا من الحَكَم (بفتحتين) قادر على الحوار فى آن معا مع المثقفين وأصحاب العمل، وعلى التفاوض مع الطبقات الخاضعة للسيطرة أو ممثليهم ومن ثم قادر على أن يتخذ مسافة متساوية بين القطب المسيطر والقطب الخاضع للسيطرة فى مجال السلطة. وهى تقف بذلك ضد التحليلات المغرقة دون جدوى فى الأناقة والرهافة «لمثقف اليمين» الذى مايزال متجها بقوة زائدة نحو المثقفين، وضد تصريحات الإيمان الساذجة والعتيقة فيي آن معا لأصحاب العمل فى القطاع الخاص. لذلك فهم يعملون بقوة متزايدة على فرض خطاب غير متميز تتجانس فيه العموميات السطحية الراسخة مع متطلبات المجال السياسى والصحفى.

بيد أن المدافعين البارزين عن نزعة محافظة قوامها المشاركة السليمة لايجمعهم شيء على وجه التقريب إن لم يكن انتماؤهم إلى نفس المعسكر السياسى بأنصار النزعة المحافظة الشعبوية ذات الأساس العادى للمثقفين التى تتسلط مثل الداء المتوطن على الفئات الدنيا من الانتليجنتسيا، والثوريين المحافظين فى المانيا ماقبل النازية والنازية، والزدانوفيين العماليين فى روسيا أو الصين أو فى كل الأحزاب الشيوعية الرسمية فى جميع الأزمنة وجميع البلاد، ومكارثيى أمريكا فى الخمسينات، دون أن نذكر أصحاب الكتيبات الهجائية الصغار الذين حققوا نجاحا فاضحا مستمدا من استنكار المثقفين وشجبهم. بيد أن نزعة معاداة المثقفين والثقافة داخل المثقفين هى في الأغلب واقع المثقفين الخاضعين للسيطرة والمنتمين إلى الجيل الأول الذين تدفعهم استعداداتهم الأخلاقية كما يدفعهم أسلوب حياتهم (اللهجة وطرائق السلوك والهيئة.. الخ) إلى الشعور بالضيق وكأنهم غير لائقين وعلى الأخص عند مواجهتهم ألوان الأناقة والحرية البورجوازيتين لدى المثقفين

بالميلاد. وحينما يحبط الفشل النسبى طموحاتهم الأولى بالنسبة إلى ثقافة انتظروا منها كل شيء، فإنهم يقعون طواعية في الاستياء والحنق الاخلاقى (مع استنكار مايسميه باريتو حكم الخلاعة)، ضد التناقض الذى يلمحونه بين إسلوب الحياة ذى الطابع العالمى اللاقومى، المتحرر الجمالى أى الكلبى المتخلص من الافتتان لدى مثقفى الدرجات العليا وأخذهم مواقف متقدمة وعلى الأخص فى السياسة.

وقد وجد المسيطرون دائما أفضل كلاب حراستهم وأشدها شراسة وسط المثقفين الفاشلين والذين أثار استنكارهم طيش الوارثين الذين يشترون لأنفسهم ترف التخلى عن ميراثهم.

إن الفزع الذى تثيره فى البورجوازى الصغير ألعاب المثقف البورجوازى، المحافظ أو الثورى يلقى به - بعد أن وصل بصعوبة كبيرة إلى الهوامش الدنيا لانتلجنتسيا تكتسى من بعيد طابعا مثاليا - فى نزعة معادية للثقافة والمثقفين ذات عنف يشبه عنف الحب الفاشل[٤]. وإذ تحركه حمية المرتد فهو يكشف الشر ويفضى إلى «البورجوازيين» بأسرار عالم يعرفه كما لايعرفه أحد - فرؤيته للعالم الاجتماعى تهيؤه لذلك - عالم الأعماق السفلى والأركان المنزوية، ويصل بذلك غالبا إلى أن يرضى توقعات المسيطرين ويشبع حاجتهم إلي الطمأنينة فى مواجهة الهجمات الجسورة المغلقة حتى إذا ظلت رمزية التى يشجعها عند بعض المثقفين المسيطرين ووضعهم الخاضع للسيطرة فى مجال السلطة. وليس من المستطاع أن نفهم بالكامل تبرير اتخاذ هؤلاء المثقفين الشبيهين بالبررولتاريا لهذه «الموقع» موقع تسليم توجيههم ومنحاهم إلى تشكيلات سياسية شديدة التباين من فاشستية وستالينية إلا بشرط أن نأخذ فى الحسبان فضلا عن آثار الاستعدادات المرتبطة بمسارهم الآثار الأشد استخفاء لموقع متضائل فى المجال الثقافى. ويمكن فى الواقع أن نطرح كقانون عام أن المنتجين الثقافيين يزداد ميلهم إلى الإذعان لمراودات السلطات الخارجية (ويدور الأمر على الدولة والاحزاب والسلطات الاقتصادية أو الصحافة كما هى الحال اليوم)، وإلى الاستعانة بموارد مجلوبة من الخارج لتسوية المنازعات الداخلية كلما كانوا يشغلون مواقع أدنى فى التراتب الداخلى للمجال وكلما ازداد حرمانهم من رأس المال النوعى، فمن خلال الخاضعين للسيطرة (وفقا للمعايير النوعية) تجيء التبعية.

ونموذج هذه المحاولة من جانب المثقفين الخاضعين للسيطرة من أجل قلب علاقة القوة بالتسلح بسلطات غير نوعية من الناحية الثقاية (بطريقة أعضاء البوهيمية الأدبية أثناء

---

(٤) من المستطاع أن نجد مثالا نموذجيا لهذا الموقف عند هوبير بورجان Hubert Bourgin فى كتبه من «جوريس إلي ليون بلوم (وهما زعيمان للحزب الاشتراكى والأول من قادته المؤسسين) ومدرسة المعلمين العليا والسياسة» كما قدمه دانييل لندنبرج Lin-D.denberg

الثورة الفرنسية) هو الزدانوفيه دون أى شك، فهى فى الاتحاد السوفييتى وكذلك في الصين وفى كل المواقف التاريخية حيث يظهر أن تبديل إهاب المصالح الداخلية لتصير «رسالات» خارجية هو أمر مربح، مما يدفع الكتاب والفنانين من المرتبة الثانية إلي الانتماء إلى «الشعب» وإلى الاستشهاد بمقتضيات وواجبات «الفن الاجتماعى» أو «الشعبى» لفرض سطوتهم على أصحاب النفوذ النوعى داخل المجال (ولاسيما حينما يحتج هؤلاء كما هى الحال فى الصين على الفجوة بين المثال الثورى والواقع، أى على حكم الموظفين المسئولين من محترفى الحزب)(٥)

وإن العنف الإرهابى الذى يجد في هذه الأوضاع غير العادية فرصة أن يتحقق بالكامل ليس إلا الحد الأقصى لأنواع العنف العادى المنتسب إلى الطموح المخفق التى تحدث كل يوم، وراء المظاهر التى لاتشوبها شائبة لنقد غاضب أو لإدانة تستثيرها فضائح أو مؤامرات، أو بطريقة مستترة من خلال القرارات الجماعية التى لاتمكن الإحاطة بها الصادرة من المجالس واللجان والإدارات العملية أو الفنية.

ولإعطاء كامل الفعالية لنقد الأشكال الرقيقة من الاستبداد التى تمارس فى «جمهورية الأدب» ينبغى الذهاب إلي ماهو أبعد من الإدانة المفرطة في سهولتها للأشكال المتطرفة من الزدانوفيه وإحصاء التحليلات التى لاتحصى للعنف القمعى الذى تمارسه كل العناصر الفاعلة فى ميدان الحفاظ على النظام الرمزى. وقد صور فلوبير ذلك فى شخصية هو سونيه الثورى القديم في المقاهى الأدبية الذي تحل إلى مسئول بيروقراطى لشئون الأدب، وتلك بالأحرى مهمة عاجلة ملحة من الناحية العلمية والسياسية بمقدار ماتعطى انقلابات الوضع غير المنتظرة إلى هذا الحد أو ذاك التى يحتاط لها فى كل انحاء العالم السياسى للمثقفين الفاشلين اليوم فى أغلب الأحوال فرصة أن يعبروا مرتين مقابل بعض التنصل عن نفس الدوافع القمعية للاستياء، المرة الأولى فى العنف المعلن فى الاستنكار أو فى القمع «الثورى» والمرة الثانية في العنف المقنع الذى لاتشوبه شائبة للسلطات البيروقراطية أو الصحفية، التى يحاولون بفضلها أن يفرضوا مبادىء رؤية وتصنيف من الخارج(٦).

---

5. cf. M. Godman, Literary Dissent in Communist China, Cambridge, Harvard University Press, 1967.

قارن م. جورمان، الانشقاق الأدبى فى الصين الشيوعية.

(٦) ينبغى الاستشهاد هنا بالانقلابات النوعية التى كانتها كل المحاولات لفرض مبادىء تراتب خارجية باستعمال سلطات السياسة (مع تدخلات الدولة ولجانها وإداراتها فى الشئون الداخلية لمجال الانتاج الثقافى)، وسلطات الاقتصاد (مع كل أشكال الرعاية وسلطات والصحافة (مع على سبل المثال قوائم الحاصلين على الجوائز وعلى الأخص تلك التى تؤسس على «استطلاعات» متلاعب بها دون وعى... الخ).



الجزء الثالث

فهـــم الفهـــم

يكتب الفنانون لأقرانهم أو على الأقل لهؤلاء الذين يفهمونهم

باربى دوريڤي
Barbey d'Aurevilly



النشوء التاريخى للمذهب الجمالى الخالص

أردت بأعز انطباعاتى الجمالية أن أناضل هنا، محاولا أن أدفع الإخلاص العقلى إلى آخر حدده وأقساها.

مارسيل بروست

تتفق الإجابات المتعددة التى قدمها الفلاسفة واللغويون ودارسو العلامات ومؤرخو الفن عن سؤال نوعية الأدب («الأدبية») والشعر («الشعرية») أو العمل الفنى عموما وعن الإدراك الجمالى بحصر المعنى الذى تستدعيه هذه الإجابات فى أنها تشدد النبر على خصائص مثل المجانية وغياب الوظيفة أو أولوية الشكل على الوظيفة، والتنزه عن الغرض.. الخ، ولن أورد هنا كل التعريفات التى ليست إلا صيغا متنوعة من التحليل الكانطى مثل تعريف ستروسون Strawson الذى وفقا له تكون وظيفة العمل الفنى ألا تكون له وظيفة، وتعريف ت.ى.هيوم Hulme الذى يعتبر التأمل الفنى «اهتماما منفصلا مستقلا»[1] detached لخا interest« بالانجليزية».

وسأكتفى باعطاء مثال نموذجى لهذه المحاولات من أجل إقامة ماهية كلية (جوهر شامل) مقابل نزع مزدوج للطابع التاريخى، وللعمل وللنظرة إلى العمل، لتجربة العمل الفنى شديدة الخصوصية، تقع بوضوح داخل الحيز الاجتماعى وداخل الزمان التاريخى، ووفقا لها رولد أوزبورن Osborne يتمير الموقف الجمالى بتركيز الانتباه (فهو يفصل بصرف النظر عن الأطر – الموضوع المدرك عن بيئته) بتعليق كل الانشطة التحليلية والمتعلقة بالخطاب (فهو يتجاهل السياق السوسيولوجى والتاريخى) بواسطة التنزه عن الغرض والتجرد (فهو يتجنب الشواغل الماضية والمقبلة)، وأخيرا بواسطة عدم الاكتراث بوجود الموضوع[2].

---

1. P.F Strawson, "Aesthetic Appraisal and Works of Art" in Freedom and resentment, Londres, 1974, P. 178-188 et T.E. Hulme, Speculations, Londres Routledge and Kegan, 1960, P. 136.

ستروسون : التقييم الجمالى وأعمال الفن، وهيوم «تأملات».

2. H. Osborn,The art of Appreciation, Londres,Oxford University Press 1970.

(٢) انظر أوزبورن فن التقييم. وترجع أهمية هذا التعريف إلى أنه يحشد مجموعا كاملا من السمات المميزة التى كشفت عنها تعريفات أخرى، كما يلاحظ هيوم أن موضوع التأمل الجمالى يتم تأطيره على حدة بذاته Framed apart by itself بالانجليزية.

تحليل الماهية ووهم المطلق

إذا التفت تحليلات الجوهر على ماهو أساسى فذلك لأنها تشترك فى أن موضوعها ضمنيا أو صراحة (مثل التحليلات المنتمية إلى فلسفة الظاهريات)هو التجربة الذاتية للعمل الفنى التى هى تجربة مؤلفها أى تجربة رجل مثقف فى مجتمع معين، ولكن دون اعتبار **لتاريخية** هذه التجربة **والموضوع** الذى تتعلق به. ومعنى ذلك أنها تقوم دون أن تدرى بإضفاء طابع كلى على حالة جزئية أو بتعميم حالة خاصة، وأنها تؤسس بذلك تجربة جزئية بالعمل الفنى ذات موقع محدد وزمان محدد باعتبارها **معيارا** عبر تاريخى لكل إدراك فنى. وهى تمر دفعة واحدة فى صمت على مسألة الشروط التاريخية والاجتماعية لإمكان تلك التجربة، بل هى تحظر على نفسها في الواقع تحليل الشروط التى أُنتجت فيها وتأسست فيها بوصفها كذلك تلك الأعمال التى تعتبر جديرة بالنظرة الجمالية، كما تتجاهل تماما مسألة الشروط التى ينشأ فيها الاستعداد الجمالى الذى تستدعيه (النشوء النوعى Phylo-genèse) والذى يعاود النشوء على نحو متصل (نشوء الكائن الفرد ontogenèse). بيد أن ذلك التحليل المزدوج هو وحده الذى يستطيع أن يبين ماهى التجربة الجمالية ووهم الكلية (الشمول) الذى يصاحبها والذى تسجله بسذاجة تحليلات الماهية.

∴ ∴ ∴

ينبغى لكى نكون مقنعين تماما أن نخضع هنا لفحص مفصل بعض أمثلة المحاولات التى قام بها بعض النقاد المحدثين من الذين يحردون الجوهر النقى لكى يكتشفوا الماهية الخاصة للعمل الفنى لتحديد ما الذى يجعل رسالة لغوية تتحول إلى عمل أدبى كما يذهب ياكوبسون على سبيل المثال. وتوضيح كيف ينغلقون داخل خيار (أو فى حلقة مفرغة أو فى دور منطقى متفاقم): إما الذاتية أو الواقعية (والعشاق يقدمون له الصيغة التالية: «أهى جميلة لأننى أحبها أم أنا أحبها لأنها جميلة؟»). أينبغى القول أن وجهة النظر الجمالية هى التى تخلق الموضوع الفنى أم أن الخصائص النوعية الباطنة في العمل الفنى هى التى تستثير التجربة الجمالية، الأدبية على سبيل المثال لدى القارىء القادر على قراءتها بكفاءة أى على نحو جمالى، أو فى ألفاظ أكثر دقة أخذ الرسالة فى ذاتها ولذاتها؟[٣] والحلقة المفرغة واضحة عند ويليك ووارن (فى كتابهما نظرية الأدب)، فهما يعرفان الأدب بالخصائص الداخلية الباطنة للرسالة مع تحديد، فضلا عن ذلك، للخصائص التى يجب أن

---

3. R. Jakobson, Questions de poétique, Paris, Ed, du Seuil, 1973 et "Closing statement Linguistics and Poetics" in T.A. Sebeok (éd) Style in Language, Cambridge, MIT Press, 1960.

ياكوبون مسائل النظرية الأدبية وملاحظة ختامية : اللغويات والشعرية فى مجموعة الأسلوب فى اللغة. وفى صيغة أحدث هناك خيار النص بوصفه ذريعة (لإسقاطات ذاتية) والنص باعتباره ضابطا قسريا كلى القوى. والفرع الأول للخيار يناظر رؤية المؤلف auctor والثانى يناظر رؤية القارىء Lector على نحو أكثر علموية.

يمتلكها «القارئ الكفء» لكي يلبي متطلبات العمل في تفهمه على نحو جمالي(٤). أما بالنسبة لبانوفسكي فقد تخلص من المأزق بطريقة أفضل في الظاهر لأنه وفق في تحليله بين الجوهر والتوقعات التاريخية. إذا كان العمل الفني جيدا كما يقال «فإنه يتطلب أن يدرك جماليا» وإذا كان كل شيء طبيعي أو من صنع الانسان يمكن أن يدرك وفقا لمقصد جمالي أي في شكله أكثر من وظيفته، فكيف يمكن تقادي استنتاج أن المقصد الجمالي هو الذي يصنع الموضع الجمالي؟ وكيف يمكن جعل مثل هذا التعريف إجرائيا؟ ألا نلاحظ أنه يكاد أن يكون من المستحيل تحديد في أي لحظة يصير شيء مصنوع عملا فنيا، وإبتداء من أي وقت على سبيل المثال يصير خطاب من الخطابات الخاصة، «قطعة أدبية»، أي في أي لحظة يتغلب الشكل على الوظيفة؟ أيعني ذلك أن الاختلاف يرجع إلى مقصد المؤلف؟ ولكن هذا المقصد، تماما مثل مقصد القارئ أو المشاهد من جهة أخرى، هو نفسه موضوع للأعراف (المواضعات) الاجتماعية التي تتنافس على تعريف الحدود غير الثابتة دائما والمتغيرة تاريخيا بين الوعاء البسيط وبين العمل الفني: «كان الذوق الكلاسيكي يتطلب أن تكون الخطابات الخاصة والخطب القانونية ودروع الأبطال فنية (....) على حين أن الذوق الحديث يتطلب أن تكون العمارة ومنافض السجائر وظيفية»(٥)

ولا شك في أنه لايوجد شهادة أفضل على القبول شبه الإجماعي – على الأقل وسط أصحاب الدرجات الجامعية – للافتراضات المسبقة التي تؤسس العقيدة doxa الجمالية من حقيقة أن الفلاسفة الذين ينهجون نهج فتجنشتين الأسرع إلى إخراج المغالطة الماهوية es-sentialist fallacy (بالانجليزية) من مخبئها في التعريفات الكلاسكية للشعري أو للأدبي يتحدثون هنا أو هناك كما لو كان الأمر سهوا عن مجانية العمل الفني وغياب وظيفته أو الإدراك المنزه عن الغرض للأشياء وهي أشياء تشكل جزءا جوهريا من المواضيع المطروقة الشكلانية التي يستشهد بها على نحو شامل في حدود العالم المثقف الواضحة(٦)

ولكن للخروج من هذه المعضلة المنطقية التي بلا حل aporie أيكفي تأكيد – كما يفعل

---

4. R. Wellek et A. Warren, Theory of Literature, Harmondsworth Penguin, 1949.

رينيه ويليك وأوستن وارن نظرية الأدب.

5. E. Panofsky, Meaning in the Visual Arts, New York, Doubleday Anchor Books, 1995, P. 13.

إروين بانوفسكي: المعنى في الفنون البصرية.

(٦) سنجد عرضا لنقد على طريقة فنجشتين للنزعة الماهوية، ولنقد هذا النقد في كتاب م.هـ.. ابرامز عمل أشياء بالنصوص
M.H. Abrams, Doing things with texts, op. cit., P. 31-72.

أرثر دانتو(٧) أن مبدأ التفرقة بين أعمال الفن والموضوعات العادية ليس إلا مبدأ مؤسسة هى العالم الفنى art-world (بالانجليزية) الذى يضفى وضع الأشياء المرشحة للتذوق الجمالى؟ وذلك تقرير موجز قليلا، وإذا استطاع عالم اجتماع أن يسمح لنفسه بمثل هذا الحكم المتسم بعض الشىء بطابع سوسيولوجى»، وهو ناشىء – مرة أخرى – عن تجربة جزئية عممت فى عجلة شديدة، فسينتقى فحسب واقعة **المؤسسة** (بالمعنى الفعال) التى يتصف بها العمل الفنى أو اقعة تأسيس العمل الفنى. وذلك الحكم يقتصد فى التحليل التاريخى والسوسيولوجى لنشوء ولتشكيل بنية المؤسسة (المجال الفنى) القادرين على تحقيق مثل هذا الفعل التأسيسى، أى على فرض الاعتراف بالعمل الفنى بوصفه كذلك على كل هؤلاء (المعنيين وحدهم) (مثل الفيلسوف الذى يزور متحفا) الذين تشكلوا (بواسطة جهد تنشئة اجتماعية ينبغى أيضا تحليل شروطها الاجتماعية ومنطقها)، بحيث (كما يشهد دخولهم المتحف) يكونون مهيئين للاعتراف بالأعمال التى حددت اجتماعيا بوصفها فنية (وعلى الأخص بعرضها فى متحف) ولفهمها بوصفها كذلك (وقد وضعت بين قوسين على سبيل المزاح بعض الأشياء التى يضعها الفيلسوف دون أن يدرى بين قوسين) ويعنى كل ذلك أنه ليس من المستطاع إقامة قسمين منفصلين داخل علم يدس الأعمال، قسم مخصص للانتاج وقسم مخصص للاستقبال، فالمبدأ الانعكاسى يفرض نفسه هنا من تلقاء ذاته: فعلم انتاج العمل الفنى أى الانبثاق التدريجى لمجال انتاج مستقل يظل أيضا السوق الخاصة لنفسه، ولانتاج يظل غاية لنفسه يؤكد الأولوية المطلقة للشكل على الوظيفة – هو بذلك نفسه علم لانبثاق الاستعداد الجمالى الخالص القادر على أن يمنح امتيازا فى الأعمال المنتجة على هذا النحو (ومن حيث الإمكان فى كل أشياء العالم) للشكل بالنسبة إلى الوظيفة. ولكن ماينساه تحليل الماهية هو الشروط الاجتماعية لانتاج (لابتكار واختراع) ولإعادة انتاج (أو لترسيخ وتلقين) الاستعدادات والمخططات التصنيفية التى دفعت إلى العمل داخل الادارك الفنى، لهذا النوع من الترنسندنتالى التاريخى (الشروط العامة الأولى الداخلية الضرورية التى هى عماد التجربة) الذى هو شرط التجربة الجمالية التى يصفها التحليل بسذاجة. وفهم هذا الشكل الخاص من العلاقة بالعمل الفنى التى هى الفهم الفورى للألفة يفترض فهما من جانب المحلل لنفسه، وهو فهم ليس فى متناول التحليل الفينومنولوجى (القائم فى فلسفة الظاهريات على مدركات الوعى) للتجربة المعاشة للعمل

---

7. A. Danto, "The Artworld" Journal of Philosophy, vol LXI 1964, P. 571-584.

(٧) دانتو – «العالم الفنى».

بمقدار ماترتكز تلك التجربة على النسيان النشيط للتاريخ التى هى نتاجه. وليس من المستطاع القيام حتى النهاية بهذا الشكل القائم على النزعة التاريخية للمشروع الترنسندنتالى الذى يتضمن اعادة امتلاك الأشكال والمقولات التاريخية للتجربة الفنية إلا بشرط حشد كل مصادر وموارد العلوم الاجتماعية.

وعلى الرغم من أن عين هاوى الفن فى القرن العشرين تبدو لنفسها فى مظاهر رهبة من الطبيعة (موهبة طبيعية) إلا أنها فى حقيقتها نتاج للتاريخ. فمن ناحية نشوء النوع وتطوره فإن النظرة الخالصة القادرة على إدراك العمل الفنى كما يتطلب العمل نفسه أن يدرك، فى ذاته ولذاته، بوصفه شكلا وليس بوصفه وظيفة، لاتنفصل عن ظهور منتجين يحركهم مقصد فنى خالص، هو بدوره وثيق الارتباط بانبثاق مجال فنى مستقل، قادر على طرح وعلى فرض غاياته الخاصة فى مواجهة أنواع الطلب الخارجية. ولا ينفصل أيضا عن الظهور المتضايف لجمهور من «الهواة» ومن «الخبراء» قادرين على أن يلقوا على الأعمال المنتجة بهذه الطريقة النظرة «الخالصة» التى تستدعيها تلك الأعمال. ومن ناحية النشوء الفردى فهو مرتبط بشروط التدريب الخاصة تماما، مثل التردد المبكر على المتاحف والتعرض المطول للتعليم المدرسى وعلى الأخص للدراسة التى تتيحها أوقات الفراغ Skholè، البعيدة عن قسر وإلحاح الضرورة. ويعنى ذلك - عرضا - أن تحليل الماهية الذى يمر فى صمت على هذه الشروط يؤسس على نحو مضمر الخصائص الجزئية لتجربة هى نتاج الامتياز الخاص باعتبارها معيارا شاملا لكل ممارسة تريد أن تكون جمالية.

وإن مايصفه التحليل غير التاريخى للعمل الفنى وللتجربة الجمالية هو فى الواقع «مؤسسة» توجد بوصفها كذلك، على نحو ما مرتين: داخل الأشياء وداخل الأدمغة. وهى توجد داخل الأشياء فى شكل مجال فنى، عالم اجتماعى مستقل نسبيا هو نتاج عملية انبثاق بطيئة، كما توجد داخل الأدمغة فى شكل استعدادات يجرى ابتكارها داخل الحركة نفسها التى يجرى فيها ابتكار المجال الذى تتكيف معه. وحينما تكون الأشياء والاستعدادات متوافقة على الفور أى حينما تكون العين نتاجا للمجال الذى تعكف عليه يظهر كل شىء هنا باعتباره مزودا على نحو فورى بالمعنى والقيمة على الرغم من أنه لكى نطرح على النفس السؤال غير العادى تماما عن أساس دلالة وقيمة العمل الفنى، الذى يقر كل الذين يوجدون فى العالم الثقافى كما يوجد السمك فى الماء بأنه بديهى مسلم به taken for granted (بالانجليزية) ينبغى أن تنبثق تجربة استثنائية تماما بالنسبة إلى الإنسان

المثقف على الرغم من أنها عادية تماما كما توضح الملاحظة التجريبية[٨] بالنسبة إلى كل الذين لم تتح لهم الفرصة أو المناسبة للحصول على الاستعدادات التى يتطلبها العمل الفنى موضوعيا، مثل ملاحظة آرثر دانتو، الذى اكتشف إثر زيارة معرض العلب لبريلو دى فارول فى ستيبل جاليرى Stable Gallery الطابع التعسفى خارج التنظيم والمنهج والتعليم ex in-stituto كما كان يقول ليبنتس لفرض القيمة التى تتحقق بواسطة المجال من خلال المعرض فى محل مكرّس وقادر على التكريس[٩].

فتجربة العمل الفنى بوصفها مزودة مباشرة بمعنى وقيمة هى نتيجة لاتفاق بين وجهى المؤسسة التاريخية نفسها، التطبع المثقف والمجال الفنى اللذين يتأسسان على نحو متبادل. فإذا عرفنا أن العمل الفنى لايوجد بوصفه كذلك أى بوصفه موضوعا رمزيا مزودا بالمعنى والقيمة إلا إذا أدرك بواسطة متلقين مزودين بالاستعداد والقدرة الجمالية اللذين يتطلبهما العمل على نحو مضمر، أمكننا القول أن عين محب الجمال هى التى تؤسس العمل الفنى بوصفه كذلك، ولكن بشرط أن نتذكر على الفور أنها لاتستطيع أن تفعل ذلك إلا بمقدار ماتكون هى نفسها نتاجا لتاريخ جماعى طويل، أى للاختراع التدريجى «للخبير»، ولتاريخ فردى أى لألفة ممتدة بالعمل الفنى. وعلاقة السببية الدائرية هذه بين الإيمان والمقدس تميز كل مؤسسة لاتستطيع العمل إلا إذا تأسست فى آن معا داخل موضوعية لعبة اجتماعية وداخل استعدادات تدفع إلى الدخول فى اللعبة والإهتمام بها. وتستطيع المتاحف أن تكتب على واجهاتها – ولكن ذلك ليس واجبا عليها بما أن ذلك الأمر بديهى: أن لايدخل هنا إلا من كان هاويا للفن. فاللعبة تصنع الإيمان الجمعى illusio بها، فالاستثمار يكون فى لعبة اللاعب المحنك المزود بحس اللعبة لأن اللعبة هى صنعته، فهو يلعب اللعبة وبذلك يجعلها توجد.

---

(٨) حول الارتباك الذى يفرض على زائرى المتاحف الأكثر حرمانا ثقافيا، لافتقاد الحد الأدنى من التمكن من أدوات الإدراك والتقييم وعلى الأخص من المعالم المرشدة مثل أسماء، الأنواع والمدارس والعصور والفنانين.. الخ. يمكن الرجوع إلى ب. بورديو و أ. درابل Drabel مع د. شنابيه Shnapper، فى «حب الفن». متاحف الفن الأوروبية وجمهورها» وفى عناصر نظرية سوسيولوجية للادراك الفنى لبورديو.

P.Bourdieu et A. Darbel, avec D Schnapper, L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public, Paris, Minuit, 1966, P. Bourdieu. Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique, Revue internationale des scences sociales, vol. XX, No. 4, 1966, P. 640-664.

(٩) إذا أردنا استنفاد تحليل الشروط الاجتماعية لإمكان هذه التجربة غير العادية (خارج المعتاد)، فمايزال ينبغى أن نضيف التدخل النبوئى للفنان فى ظرف مارسيل دوشان الذى كان أول من سلط الضوء على تأثير التأسيس الجمالى للمتحف وللفنان حينما عرض مبولة أو حاملة زجاجات باعتبارها أعمالا فنية.

ومن الواضح أنه لايتعين الاختيار بين النزعة الذاتية لنظريات «الوعى الجمالى» التى تختزل النوعية الجمالية لشىء طبيعى أو لعمل إنسانى إلى موضع تلازم بسيط لموقف تأملى بحت من جانب الوعى، ليس نظريا وليس عمليا، وإلى أنطولوجيا (نظرية وجود) للعمل الفنى مثل تلك التى يقترحها جادامر فى «الحقيقة والمنهج». ولا يستطيع السؤال عن معنى وعن قيمة العمل الفنى مثل السؤال عن نوعية الحكم الجمالى أن يجدا حلا إلا فى التاريخ الاجتماعى للمجال المرتبط بسوسيولوجية شروط تأسيس الاستعداد الجمالى الخاص الذى يستدعيه المجال فى كل حالة من حالاته.

الاسترجاع التاريخى وعودة المكبوت

ماالذى يجعل من العمل الفنى عملا فنيا وليس شيئا عاديا من أشياء العالم أى أداة بسيطة أو وعاء بسيطا؟. وما الذى يجعل من الفنان فنانا بالتضاد مع أحد الحرفيين أو رسام للصور التذكارية أيام الآحاد؟ وما الذى يجعل من مبولة أو حاملة زجاجات معروضتين فى متحف عملين فنيين؟ أهو أن عليهما توقيع دوشان الفنان المعترف به (بوصفه فنانا فى المحل الأول) وليس توقيع سمكرى أو تاجر خمور؟ ولكن أليس ذلك ببساطة هو الانتقال من العل الفنى بوصفه صنما إلى «صنمية اسم المعلم الاستاذ» التى تكلم عنها فالتر بنيامين؟ أو بعبارة أخرى من الذى خلق «الخالق الفنى» بوصفه منتجا معترفا به للاصنام؟ وما الذى أضفى فاعليته السحرية على اسمه الذى تكون شهرته مقياسا لمطالبته بالوجود بوصفه فنانا؟ وما الذى جعل إلصاق هذا الاسم الشبيه بالعلامة المسجلة لبيت أزياء كبير يضاعف من قيمة الموضوع (ذلك الذى يسهم فى إعطاء منازعات الانتساب رهانها وفى تأسيس سلطة الخبراء)؟ وأين يكمن المبدأ النهائى لتأثير التسمية والتنصيب أو النظرية – واللفظ «نظرية» مطابق لمعناه، فالأمر يتعلق فى الأصل اليونانى وفى الكلمة العربية بالنظر théorein وجعل الشىء متاحا للنظر؛ فهذا التأثير بإدخاله التفريق والتقسيم والفصل ينتج المقدس؟

وتلك أسئلة مماثلة تماما فى رتبتها المنطقية للأسئلة التى طرحها «موس» فى «مقال حول السحر» حينما تساءل عن مبدأ الفعالية السحرية ووجد نفسه يعاود الرجوع من الأدوات التى يستخدمها الساحر إلى الساحر نفسه، ومن الساحر إلى إيمان زبائنه، وخطوة خطوة إلى كل العالم الاجتماعى الذى يجرى فيه إعداد السحر ومزاولته. وهكذا ففى النكوص إلى ما لانهاية نحو العلة الأولى والأساس النهائى لقيمة العمل الفنى ينبغى التوقف. ولتفسير هذا النوع من معجزة التحول الشبيهة بتحول خبز القربان، والتى هى

أساس وجود العمل الفنى والتى تنسى فى المعتاد ثم تذكّر بنفسها فى غلطة من خلال ضربات تشبه ضربات دوشان، ينبغى أن نستبدل بالسؤال الأنطولوجى عن الطبيعة النهائية سؤالا تاريخيا عن تكوين (نشوء) العالم الذى يتم داخله دون انقطاع إنتاج وإعادة إنتاج قيمة العمل الفنى أى المجال الفنى بواسطة خلق حقيقى متصل.

إن تحليل الماهية لايقوم إلا بتسجيل نتاج التحليل الذى أجزه التاريخ نفسه من خلال عملية إضفاء الاستقلال على المجال ومن خلال التشكيل التدريجى للعناصر الفاعلة (فنانين ونقاد ومدونى تاريخ ومديرى متاحف وخبراء.. الخ) ولتقنيات ومفاهيم (أنواع وطرائق وعصور وأساليب.. الخ) مميزة لهذا العالم. ولن يستطيع العلم الذى يدرس الأعمال أن يتحرر بالكامل من الرؤية «الماهوية» إلا بشرط أن يصل إلى إنجاح تحليل تاريخى لتكوين هذه الشخصيات المحورية فى اللعبة الفنية مثل الفنان والخبير والاستعدادات التى تقوم بإعمالها فى إنتاج أعمال الفن وتلقيها. فالمفاهيم قد صارت بديهية وشائعة مثل مفهومى الفنان والمبدع والألفاظ نفسها التى تدل عليها وتشكلها هى نتاج عمل تاريخى طويل.

وهذا ماينساه فى أغلب الأحيان مؤرخو الفن أنفسهم حينما يتساءلون عن ظهور الفنان بالمعنى الحدث للفظ، دون أن يتفادوا تماما من أجل ذلك شرط «الفكرة الماهوية» المغروسة فى الاستعمال والمهددة دوما بالمفارقة الزمانية، (فرض تصورات الحاضر وممارساته على التاريخ الماضى) التى تحيط بكلمات اخترعت تاريخيا ومن ثم صارت متقادمة. ونتيجة لعدم طرح كل مايوجد مشتبكا بالمفهوم الحديث للفنان على نحو ضمنى للتساؤل وعلى الأخص الإيديولوجية المهنية «للخالق» غير المخلوق التى جرى إنضاجها طوال القرن التاسع عشر، فقد توقفوا عند الموضوع الظاهر، أى الفنان (أو فى محل آخر الكاتب والفيلسوف والعالم) بدلا من بناء وتحليل مجال الانتاج الذى يكون الفنان أو «المبدع الخالق» كما تأسس اجتماعيا نتاجا له. فهم لايرون إلا التساؤل الطقسى عن محل ولحظة ظهور شخصية الفنان (المتعارضة مع الحرفى) بعد أن يرجع فى واقع الأمر إلى سؤال عن الشروط الاقتصادية والاجتماعية للتشكيل التدريجى لمجال فنى قادر على تأسيس الإيمان بالقدرات شبه السحرية المعترف بها للفنان.

ولا يتعلق الأمر فحسب بالتخلص من الروح الشريرة «لصنم اسم المعلم الاستاذ» بواسطة قلب بسيط مدنس للمقدسات وصبيانى بعض الشىء. فاسم الاستاذ شئنا أم أبينا هو صنم بكل تأكيد. بل يتعلق الأمر بوصف الظهور التدريجى لمجمل الآليات الاجتماعية التى تجعل شخصية الفنان ممكنة بوصفه منتجا لذلك الصنم الذى هو العمل الفنى، أى تشكيل المجال الفنى (الذى يتضمن المحللين ومؤرخى الفن أنفسهم)، بوصفه محلا يتم فيه دون انقطاع إنتاج وإعادة انتاج ذلك الإيمان بقيمة الفن وبسلطة خلق القيمة التى تنتمى

إلى الفنان. وذلك يؤدى لا إلى رفض مؤشرات الاستقلال الذاتى للفنان وحدها (كما يكشف عنها تحليل العقود، ثل ظهور التوقيع وتأكيدات الكفاءة النوعية للفنان أو اللجوء في حالة النزاع إلى تحكيم الأقران.. الخ) بل كذلك إلى رفض مؤشرات الاستقلال الذاتى للمجال مثل ظهور مجمل المؤسسات النوعية التى هى شرط سيرورة اقتصاد الثروات الثقافية: أماكن العرض (صالات ومتاحف.. الخ) وهيئات تكريس (أكاديميات وصالونات.. الخ)، وهيئات إعادة إنتاج المنتجين (مدارس الفنون الجميلة.. الخ) والوكلاء المتخصصين (التجار والنقاد ومؤرخى الفن وجامعى الأعمال.. الخ) المزودة جميعا باستعدادات متطلبة موضوعيا من جانب المجال، ومقولات إدراك وتقييم نوعية لايمكن اختزالها إلى تلك التى تدور فى الوجود العادى وقادرة على أن تفرض مقياسا نوعيا لقيمة الفنان وقيمة منتجاته.

وطالما أن التصوير يقاس بوحدات السطح أو وقت العمل أو كمية المواد المستخدمة وسعرها مثل الأصباغ، فلن يكون الفنان المصور مختلفا اختلافا جذريا عن عامل طلاء (دهان) فى أحد المبانى. وهذا هو السبب فى أن واحدا من أهم الاختراعات التى صاحبت ظهور مجال الإنتاج كان بلا شك إعداد لغة فنية بالمعنى الدقيق: وفى المحل الأول طريقة لتسمية المصور والكلام عنه وتسمية طبيعة ونمط مكافأة عمله، ومن خلال تلك اللغة يتم إنضاج تعريف مستقل نسبيا للقيمة الفنية بالمعنى المحدد، غير القابلة للاختزال بوصفها كذلك إلى القيمة الاقتصادية بحصر المعنى، وبنفس المنطق يتم إعداد طريقة للكلام عن التصوير نفسه بالألفاظ الملائمة التى غالبا ماتكون أزواجا من الصفات لكى تسمح بالكلام عن نوعية التقنية التصويرية، الصنعة الفنية اليدوية manifattura أى الطريقة الخاصة برسام، التى تسهم تلك الطريقة فى الكلام فى إخراجها إلى الوجود الاجتماعى عن طريق تسميتها. وبهذا المنطق يلعب خطاب الاحتفال (التمجيد) والسيرة الشخصية على الأخص، دورا محددا بدرجة أقل بواسطة مايقوله عن الرسام وعمله وبدرجة أكبر بواسطة واقعية تحويله إلى شخصية تستحق الذكر، جديرة بالرواية التاريخية على غرار رجال الدولة والشعراء (ومن المعروف أن التماثل الذى يضفى الدفعة القائل كما يكون التصوير يكون الشعر Utpictura poesis يسهم بعض الوقت إلى أن صار عائقا فى تأكيد عدم قابلية فن التصوير للاختزال).

لذلك ينبغى على أى سوسيولوجيا تكوينية أن تدخل فى نموذجها أيضا فعل المنتجين أنفسهم، ومطالبتهم بحق أن يكونوا هم وحدهم الحكم على الانتاج التصويرى، وبحق أن ينتجوا بأنفسهم معايير الإدراك والتقييم الخاصة بمنتجاتهم. ويجب على تلك السوسيولوجيا أيضا أن تأخذ فى حسابها تأثيرا مهما، من الممكن أن يمارس عليهم وعلى الصورة التى لديهم عن أنفسهم وعن انتاجهم وعبر ذلك على انتاجهم نفسه، ذلك هو تأثير

صورتهم وصورة عملهم التى تردها إليهم العناصر الفاعلة الأخرى المنغمسة فى المجال، (الفنانون الآخرون) وكذلك النقاد والزبائن والمصورون وجامعو اللوحات.. الخ) (ومن المستطاع على هذا النحو افتراض أن الاهتمام الذى أبداه بعض جامعى الأعمال ابتداء من القرن الخامس عشر الإيطالى quattrocento بالمخططات الإجمالية التحضيرية والهياكل التصنويرية المصغرة لابد أن يسهم فى إعلاء الشعور الذى يستطيع أن يكون لدى الفنان عن مكانته).

ويجب أن يقترن تاريخ المؤسسات النوعية التى لاغنى عنها من أجل الانتاج الفنى بتاريخ المؤسسات التى لاغنى عنها من أجل الاستهلاك ون ثم من أجل إنتاج (تشكيل) المستهلكين وخاصة انتاج الذوق باعتباره استعداداو باعتباره. قدرة ولا يستطيع ميل «الخبير» لتخصيص جانب من وقته لتأمل الأعمال الفنية دون غاية أخرى إلا المتعة التى يحققها أن يصير بعدا أساسيا فى أسلوب حياة السيد المهذب الجنتلمان أو الارستقراطى – وقد تمت المطابقة على نحو متزايد على الأقل فى انجلترا وفرنسا بينه وبين صاحب الذوق الرفيع – إلا مقابل كل الجهد الجماعى الضرورى لانتاج أدوات تقديس العمل الفنى. وتطرأ على الذهن أفكار مثل فكرة الذوق الرفيع التى خضعت لصقل دائم، أو تعبيرات مثل تعبير النواقة ذى الفراسة الفنية Virtuoso المستعار من الإيطالية أو الخبير الضليع Connais-seur المأخوذ عن الفرنسية الذى صار يميز وينتج فى انجلترا اثناء القرنين السابع عشر والثامن عشر شخصيات تستطيع أن تعلن عن فن للحياة متحرر من الغايات النفعية المادية الوضيعة التى يضحى من أجلها الشخص «السوقى». ولكن ينبغى كذلك أن نأخذ فى الحسبان الممارسات ذات الطابع الطقسى بدرجة مماثلة فى الارتفاع «للجولة الكبرى» وهى رحلة حج ثقافى تمتد عدة أعوام تختتم بزيارة لإيطاليا وروما، تشكل تتويجا يكاد أن يكون إجباريا للدراسات المقرة لأبناء الأرستقراطية الكبيرة فى انجلترا وأماكن أخرى. ويجب ألا تفوتنا المؤسسات التى تقدم مقابل مبلغ من المال فى أغلب الأحيان المنتجات الثقافية لجمهور يزداد اتساعا، مثل المنشورات الدورية المتخصصة ومجلات وأعمال النقد، والجرائد والاسبوعيات الأدبية والفنية، وصالات العرض الخاصة المتحولة تدريجيا إلى متاحف والمعارض السنوية وكتيبات الإرشاد لزوار مجاميع التصوير والنحت فى القصور الارستقراطية أو المتاحف والحفلات الموسيقية العامة.. الخ.

وفضلا عن أن المؤسسات العامة تحفز نمو **جمهور** للأعمال الثقافية، يجد نفسه قادرا أو مجبرا على الوصول إلى الاستعداد الثقافى وليس لتلك المؤسسات غاية مثل المتاحف إلا أن تطرح للتأمل الفنى أعمالا قد أنتجت غالبا من أجل أهداف أخرى (مثل الصور الدينية وموسيقى الرقص أو الطقوس .. الخ) إلا أن تأثيرها يكون تأسيس القطيعة الاجتماعية،

التى بانتزاعها الأعمال من سياقها الأصلى، وبتجريدها من وظائفها المتنوعة الدينية أو السياسية تختزلها بواسطة نوع من تعليق الحكم epoché ووضعها بين قوسين فعلا، إلى وظيفتها الفنية الخالصة. فالمتحف الذى يعزل يفصل (أى يؤطر على حدة frames apart بالانجليزية) هو بلا شك المحل الممتاز لفعل «التأسيس» المتكرر دوما، مع ثبات الأشياء دون كلل، ومن خلاله تتأكد ويعاد انتاجها باستمرار، ويعاد إنتاج وضع المقدس الذى يُضفى على أعمال الفن، والاستعداد للتقديس الذى تستدعيه(١٠). فتجربة العمل التصويرى التى تفرض هذا المحل المكرس حصرا للتأمل الخالص تتجه إلى أن تصير معيار تجربة كل الموضوعات المنتمية إلى الفئة نفسها التى تجد نفسها متشكلة بواسطة واقعة عرضها.

فكل شىء يدفع إلى التفكير فى أن تاريخ النظرية الجمالية وفلسفة الفن مرتبط ارتباطا وثيقا – دون أن يكون انعكاسا مباشرا لأنه هو أيضا يظهر داخل مجال ما – بتاريخ المؤسسات الخاصة بتشجيع الوصول إلى الاستمتاع الخالص وإلى التأمل المنزه عن الغرض، مثل المتاحف أو تلك الكتيبات العملية للتدريبات أو التمارين البصرية التى هى بمثابة المرشد السياحى أو الكتابات عن الفن (وينبغى أن ندرج في عدادها قصص الرحلات التى لاتحصى). ومن الواضح بالفعل أن الكتابات النظرية التى يعاملها تاريخ الفلسفة التقليدية باعتبارها إسهامات فى معرفة الموضوع هى أيضا وعلى وجه الخصوص إسهامات فى البناء الاجتماعى لواقع هذا المصنوع، ومن ثم هى شروط نظرية وعملية لوجوده (ويمكن قول الشىء نفسه عن رسائل النظرية السياسية عند ماكيافللى وبودان (جان دوران الفيلسوف الفرنسى ١٥٣٠–١٥٩٦ المدافع عن ملكية مقيدة السلطات)، أو مونتسكيو (كاتب فرنسى ١٦٨٩–١٧٧٥٥ مؤلف روح القوانين وملهم النظريات الدستورية الليبرالية عن فصل السلطات).

وينبغى إذن إعادة الصياغة من وجهة النظر هذه لتاريخ علم الجمال الخالص، وإيضاح كيف أن الفلاسفة المحترفين قد أدخلوا إلى ميدان الفن مفهومات تم إعدادها أصلا داخل التقليد اللاهوتى، وعلى الأخص مفهوم الفنان بوصفه «مبدعا» مزودا بتلك الملكة شبه الإلهية التى هى المخيلة، قادرا على انتاج «طبيعة ثانية» وعالم ثان»، عالم نسيج وحده أو فريد فى بابه sui generis ومستقل ذاتيا، وكيف أن الكسندر بومجارتن Baumgarten (الألمانى ١٧١٤–١٧٧٦٢ مؤسس علم الجمال مستقلا عن الاعتبارات الاخلاقية وعن الفلسفة) فى

---

(١٠) هذا المخطط السريع والبرنامجي لما يمكن أن يكون تاريخا اجتماعيا للاستعداد الجمالى فى شئوون التصوير يرتكز فى جانب منه على ملاحظات م.ه. ابرامس Abrams عمل أشياء بالنصوص Doing things with texts وخاصة ص ١٣٥ – ١٥٨ وكذلك ملاحظات د. ى هاوتون الصغير W.E. Houghton Jr. الذواقة الانجليزى فى القرن السابع عشر: The English Virtuoso in the Seventeenth Century, Journal of the History of Ideas, No. 3, 1942, P. 51-73 et 190-219.

تأملاته الفلسفية حول الشعر ١٧٣٥) قد نقل إلى نسق علم الجمال نظرية ليبنتس فى نشوء الكون Cosmogonie. ووفقا لتلك النظرية فإن الله فى خلق أفضل العوالم الممكنة قد اختار من بين عدد لا متناه من العوالم، كل منها مشكل من عناصر ممكنة مع غيرها -Compossi ble (الممكن مع غيره عند ليبنتس هو الذى يجوز أن يوجد مع ممكن آخر إذا لم يكن بينهما تعارض) ومنظمة بواسطة قوانين داخلية نوعية، جاعلا من الشاعر خالقا ومن القصيدة عالما خاضعا لقوانينه الخاصة، لاتكمن حقيقته فى التناظر مع شىء واقعى ولكن فى اتساقه الداخلى، وكيف أن كارل فيليب موريتس Moritz (كاتب ألمانى روائى وصحفى ١٧٥٦-١٧٩٣ قدم بعد مقابلته مع جوته فى ايطاليا إسهاماته فى علم الجمال التى أثرت فى مدرسة الاندفاع والعاصفة) قد كتب أن العمل الفنى «كون مصغر» ليس جماله «فى حاجة لأن يكون نافعا»، لأنه «يحمل داخله غاية وجوده»، وكيف أن فكرة الخير الأسمى التى تتضمن تأمل الجميل، بأسسها النظرية المختلفة الأفلاطونية والأفلوطينية وكذلك التى تنتمى إلى ليبنتس، إذ تتبع سلالة نظرية أخرى (ينبغى أخذها أيضا فى بعدها الاجتماعى بوضع كل مفكر داخل مجاله) قد تم إعدادها وإنضاجها لدى مؤلفين مختلفين، وعلى الأخص لدى شافتسبرى Shaftesbury (انتونى أشلى شافتسبرى الكاتب الأخلاقى البريطانى ١٧١٣-١٧٦١ الذى يدافع عن «الحس الأخلاقى» فهناك حاسة للصواب والخطأ داخل الانسان تقوده لخير البشر بدلا من مصلحته الخاصة) وكارل فيليب موريتس أو كانط، وهى فكرة تتبنى وجهة نظر المتلقى أو المستقبل أكثر مما تتبنى وجهة نظر منتج العل الفنى، أى وجهة نظر التأمل، ثم شيللر (١٧٥٩-١٨٠٥ الشاعر والمسرحى والفيلسوف الجمالى الألمانى المدافع عن الحرية) وشليجل Schlegel (الأديب والناقد الألمانى ١٧٢٢-١٨٢٩ رائد الرومانسية) وشوبنهاور وآخرين كثيرين، وكيف أن هذا التقليد الفلسفى الألمانى على وجه الخصوص قد ارتبط من خلال توسط فكتور كوزان بكتاب الفن للفن ولاسيما بودلير أو فلوبير الذين أعادوا بطريقتهم اختراع نظرية «المبدع الخالق» «والعالم الثانى» والتأمل الخالص.(١١)

وينبغى أيضا الكشف فى كل حالة، كما حاولت أن أقوم بذلك فيما يتعلق بكانط، عن مؤشرات العلاقة الاجتماعية التى توجد دائما متضمنة فى العلاقة بالعمل الفنى (على سبيل المثال فى أزواج الصفات مثل خالص وغير خالص المتعقل والمحسوس، الرفيع والمبتذل.. الخ)، ووضع هذ العلاقة المحتجبة وإن تكن تأسيسية داخل صلتها بموقع المؤلف ومساره داخل المجال (الفلسفى والفنى.. الخ) وفى الحيز الاجتماعى. وسلسلة النسب هذه التى

---

(١١) نجد رؤية أكثر تعمقا لتاريخ النظرية الجمالية فى كتاب ابرامس عمل أشياء بالنصوص وخاصة فى الفصل المعنون من أديسون إلى كانط (جوزيف اديسون كاتب انجليزى ١٦٧٢-١٧١٩ أسهمت مقالاته فى خلق مثال الجنتلمان) الجماليات الحديثة والفن النموذجى ص ١٥٩-١٨٧.

تصبح مضجره بعض الشيء بواسطة الذهاب والإياب والثرثرات المرتبطة - بطريقة لايمكن تمييزها غالبا - بالاقتباس الواعى أو غير الواعى أو باعادة الاختراع ستشكل الارتياد الأكثر جذرية لهذا اللاوعى الذى يجد كل المثقفين أنفسهم مستعدين - لأنهم يشتركون فى امتلاكه - لاعتباره شكلا كليا (قبليا a priori) للمعرفة.

المقولات التاريخية للإدراك الفنى

وهكذا بقدر مايتأسس المجال لوصفه مجالا يتناقص اختزال إنتاج العمل الفنى وقيمته وكذلك معناه أقل وأقل إلى عمل فنان بمفرده، يستأثر على نحو حافل بالمفارقة أكثر وأكثر بكل الاهتمامات، وبدلا من ذلك يُدخل هذا الإنتاج فى المجال منتجى الأعمال المصنفة باعتبارها فنية كبيرة أو صغيرة الشهيرة أى المحتفل بها أو غير المعروفة، والنقاد الذين يتشكلون داخل المجال، وجامعى الأعمال والوسطاء ومديرى المتاحف وبإيجاز كل الذين يشكلون جزءا جوهريا من الفن والذين يعيشون للفن وعليه يتواجهون فى صراعات منافسة يكون رهانها تعريف معنى العمل الفنى وقيمته، ومن ثم تحديد نطاق عالم الفن والفنانين الحقيقيين ويتعاونون بواسطة هذه الصراعات نفسها في إنتاج قيمة الفن والفنان.

وإذا كان العلم الذى يدرس الأعمال الفنية مايزال اليوم فى طفولته فذلك دون جدال لأن الذين يحملون تبعته وخاصة مؤرخى الفن ومنظرى علم الجمال منغمسون دون أن يدروا أو دون أن يستخلصوا كل النتائج - فى الصراعات التى ينشأ داخلها معنى العمل الفنى وقيمته، فهم مستغرقون فى الموضوع الذى يعتقدون أنهم يتخذونه موضوعا. ويكفى للاقتناع بذلك ملاحظة أن المفاهيم المستخدمة للتفكير فى الأعمال الفنية، وخاصة للحكم عليها وتصنيفها تتميز كما لاحظ فتجنشتين بأقصى درجة من عدم التحدد، وذلك حينما يتعلق الأمر بالأنواع (الشعر والمأساة والملهاة والدراما أو الرواية) والأشكال (القصة الشعرية والقصيدة الدائرية (الروندو) والسونيت والبيت الاسكندرى أو الشعر الحر) والمراحل أو الأساليب (القوطى والباروكى والكلاسيكى). أو الحركات (الانطباعية والرمزية والواقعية والطبيعية).

وليس الاختلاط أقل في المفاهيم المستعملة لتشخيص العمل الفنى نفسه ولادراكه ولتقييمه مثل أزواج الصفات التى تشكل بنية التجربة الفنية. وإذا كانت مقولات الحكم على الذوق بسبب أنها مغروسة فى اللغة المشتركة وأنها تنطبق فى معظمها على مايتخطى نطاق الدائرة الجمالية بالمعنى الدقيق مشتركة أيضا بين جميع الذين يتكلمون اللغة نفسها وتسمح من ثم بشكل ظاهر من الاتصال إلا أنها تظل دائما متسمة حتى عندما يستعملها

المحترفون المتخصصون بعدم ثبات ومرونة قصوى يجعلانها – كما يقول فتجنشيتين مرة ثانية متأبية تماما على التحديد الجوهرى(١٢). ويرجع ذلك بلا جدال إلى أن استعمالها والمعنى الذى يعطى لها يعتمدان على وجهات النظر الخاصة المحددة اجتماعيا وتاريخيا، والتى لايمكن التوفيق بينها فى أغلب الاحيان من جانب مستعمليها.

∴ ∴ ∴

إن المحلل الواعى بحقيقة أن تحليله للعبة يظل دائما مهددا بأن تستعيده اللعبة وتحتويه يجب أن يأخذ فى حسابه فى عرض نتائجه الصعوبات التى تقترب من أن تكون غير قابلة للاجتياز. ويرجع ذلك على وجه الخصوص إلى أن اللغة المتحكم فيها منهجيا إلى أقصى درجة محكوم عليها بأن تظهر بمجرد أن تدخلها القراءة الساذجة فى اللعبة الاجتماعية بوصفها موقفا فى الجدال نفسه الذى تبذل مافى وسعها لتجسيده موضوعيا فحسب. وهكذا فعلى سبيل المثال وحالما نستبدل مفهوما أكثر حيادا مثل الطرف أو المحيط بكلمة فى التداول المحلى مثل البلد أو الإقليم محملة فوق طاقتها بتداعيات تحقيرية، يبقى أن التضاد بين المركز والطرف الذى يستطاع اللجوء إليه لتحليل بعض آثار السيطرة الرمزية التى تمارس داخل العالم الأدبى أو الفنى على الصعيد القومى أو العالمى هو رهان للصراعات داخل المجال الخاضع للتحليل. ويبقى أن كل لفظ من الألفاظ المستعملة في تسميتها يستطيع أن يستقبل فقا لوجهة نظر المتلقى تداعيات متعارضة على طول الخط، مثل رغبة «أهل المركز» أى المسيطرين فى وصف مواقف «أهل الأطراف» باعتبارها أثرا للتخلف أو «النزعة الإقليمية»، ومن ناحية أخرى مثل مقاومة أهل الأطراف فى مواجهة الخط من المرتبة المتضمن فى هذا التصنيف وجهودهم لتحويل موقع طرفى إلى موقع مركزى أو على الأقل إلى فارق اختيارى.

∴ ∴ ∴

وبإيجاز إذا كان من المستطاع دائما المجادلة فى الأذواق – وكما يعرف الجميع، إذا كانت المواجهة بين التفضيلات تحتل بالفعل مكانا كبيرا فى المحادثة اليومية فإن من المؤكد أن الاتصال لايتحقق فى هذه الأمور إلا بدرجة عالية من سوء التفاهم. وفى الحقيقة إن المخططات التصنيفية التى تجعل الاتصال ممكنا تسهم أيضا فى جعله بلا فاعلية من الناحية العملية. كما أنه من المعروف أن افرادا يشغلون مواقع مختلفة فى الحيز الاجتماعى يستطيعون أن يعطوا معانى وقيما مختلفة تماما أو حتى متعارضة للصفات المستعملة فى المعتاد عموما لتحديد سمات الأعمال الفنية أو موضوعات الوجود اليومى.(١٣)

---

12. Cf. R. Shusterman, Wittgenstein and Critical Reasoning, Philosophy and Phenomenological Research, No. 47 1986, P. 91-110.

(١٢) انظر ر. شسترمان : فتجنشين والاستدلال النقدى.

13. cf. P. Bourdieu, La distinction, op. cit., P. 216.

(١٣) بورديو : التميز.

ولن ننتهى من إحصاء المفاهيم ابتداء من فكرة الجمال التى أخذت فى فترات مختلفة معانى مختلفة أى متعارضة جذريا، وعل الأخص فى أعقاب الثورات الفنية مثل مفهوم الناجز التام fini الذى بعد أن كان يكثف المثل الأعلى الأخلاقى والجمالى دون انفصال بينهما للتصوير الأكاديمى، وجد نفسه مستبعدا من الفن بواسطة مانيه والانطباعيين.

وهكذا فإن المقولات اللصيقة بادراك العمل الفنى وتقييمه متصلة مرتين بالسياق التاريخى؛ فلأنها مرتبطة بعالم اجتماعى محدد المكان والزمان تصير موضوعا لاستعمالات تتميز اجتماعيا بالموقع الاجتماعى للذين يستعملونها. فمعظم المفاهيم التى يستخدمها الفنانون والنقاد لتعريف ذواتهم ولتعريف خصومهم هى أسلحة الصراع ورهاناته. كما أن المقولات التى يستعملها مؤرخو الفن للإحاطة بموضوعهم ليست إلا مخططات تصنيفية صادرة عن هذه الصراعات نفسها، ويتم وضع الأقنعة عليها أو تبديل إهابها بدراية ومهارة. بالإضافة إلى أن مفاهيم القتال هذه التى تدرك فى بادىء الأمر أثناء معظم الوقت باعتبارها سبابا وإدانة (ولكن أليس الأصل اليونانى لكلمة مقولة Katègorein يعنى الاتهام على رؤوس الأشهاد؟) تصبح شيئا فشيئا وحدات مقولية تقنية، تضفى عليها ألوان التشريح النقدى والرسائل والاطروحات الأكاديمية، بواسطة نسيان التكوين والميلاد جوا من الخلود.

وإذا كانت هناك حقيقة، فهى أن الحقيقة رهان لصراعات، وعلى الرغم من أن التصنيفات أو الأحكام المتباعدة أو المتناحرة للعناصر الفاعلة المنغمسة فى المجال الفنى هى دون جدال محددةً أو موجهة بواسطة الاستعدادات والمصالح النوعية المرتبطة بمواقع داخل المجال، وبوجهات نظر، إلا أنه يبقى أنها مصوغة باسم مطالبة بالعمومية والشمول، على أساس حكم مطلق هو النفى المحدد لنسبية وجهات النظر.(١٤) والفكر الماهوى يعمل بنشاط فى جميع أرجاء العوالم الاجتماعية وعلى الأخص فى مجالات الانتاج الثقافى، المجال الدينى والمجال العلمى والمجال الأدبى والمجال الفنى والمجال القانونى.. الخ حيث يمارس ألعابا رهانها هو الكلى الشامل. ولكن من الواضح تماما فى هذه الحالة أن «الماهيات» هى معايير. وهذا مايذكرنا به أوستن حينما حلل تضمنات كلمة «حقيقى» وهى نعت أو صفة تجىء في تعبيرات مثل رجل «حقيقى» أو شجاعة «حقيقية» أو كما فى سياقنا فنان «حقيقي» أو «رائعة حقيقية»: ففى جميع هذه الأمثلة تقابل كلمة حقيقى ضمنيا بالتضاد الحالة المأخوذة فى الاعتبار فى جميع حالات الفئة نفسها، التى ينسب إليها متكلمون آخرون أيضا، ولكن بطريقة ليست مبررة تبريرا حقيقيا، هذا المحمول (المسند أو الخبر)، شديد القوة من الناحية الرمزية مثل كل ادعاء بالكلية أو الشمول.

---

(١٤) ومعنى ذلك أن الفيلسوف حينما يقترح تعريف لماهية حكم الذوق أو حينما يضفى العموم الذى يطالب به على تعريف ثل تعريف كانط يتفق مع استعداداته، فإنه ينحرف أقل مما يظن عن نمط الفكر العادى وعن النزوع إلى جعل النسبى مطلقا الذى يميز ذلك الفكر.

ولا يستطيع العلم أن يفعل شيئا سوى محاولة إقامة حقيقة هذ الصراعات من أجل الحقيقة، والإحاطة بالمنطق الموضوعي الذى تتحدد وفقا له الرهانات والمعسكرات، والاستراتيجيات والانتصارات، وربط التمثيلات وأدوات التفكير التى يُعتقد أنها غير مشروطة بالشروط الاجتماعية لإنتاجها واستعمالها. أى بالبنية التاريخية للمجال التى تتولد فيه وتمارس وظائفها. وباتباع المصادرة المنهجية التى تم التحقق منها دوما بواسطة التحليل التجريبى والقائلة بوجود علاقة تماثل بين حيز اتخاذ المواقف (فى الاشكال الأدبية أو الفنية ومفاهيم وأدوات التحليل.. الخ) وحيز المواقع المحتلة داخل المجال، يصير المرء مسوقا إلى إضفاء طابع تاريخى على هذه المنتجات الثقافية التى تشترك فى المطالبة بالكلية والشمول. ولكن ذلك الإضفاء التاريخى لايقف فحسب عند جعلها نسبية، بالتذكير بأنها لامعنى لها إلا بالإشارة إلى حالة محددة من مجال الصراعات، بل يمتد ليشمل تقرير ضرورتها بانتزاعها من عدم التحدد الناجم عن إضفاء خلود زائف عليها، وبربطها بالشروط الاجتماعية لنشوئها، فذلك هو تعريفها المنتج الحقيقى.

ويصدق ذلك بالمثل على التلقى «والاستقبال» على العكس من التصور الشائع الذى يرى أن التحليل السوسيولوجى بربطه كل شكل من أشكال الذوق بالشروط الاجتماعية لانتاجه يختزل الممارسات والتمثلات المتعلقة بالموضوع ويضفى عليها النسبية، فمن الممكن اعتبار أنه يخلصها من التعسف ويضفى عليها الإطلاق، بجعلها فى آن معا ضرورية ولا تقبل المقارنة ومن ثم مبررة في وجودها على نحو ماتوجد. ويمكن فى الواقع افتراض أن شخصين مزودين بتطبعين habitus مختلفين لن يكونا معرضين لنفس الوضع ولنفس المؤثرات بسبب أنهما يقومان ببناء هذا الوضع وهذه المؤثرات على نحو مختلف، فهما لن يصغيا إلي القطع الموسيقية نفسها ولن يشاهدا اللوحات نفسها، وسيتشكلان بحيث يحملان أحكام قيمة مختلفة.

فالتضادات التى تشكل بنية الادراك الجمالى ليست معطاه قبليا a priori (ليست سابقة على التجربة) ولكنها تنتج ويعاد إنتاجها على نحو تاريخى، ولا يمكن فصلها عن الشروط التاريخية لإعمالها، بل إن الاستعداد الجمالى الذي يشكل الموضوعات المخصصة اجتماعيا لتطبيقه فى أعمال فنية، والذى يحدد دفعة واحدة تعلقه بالقدرة الجمالية، بمقولاتها ومفاهيمها وتصنيفاتها، هو نتاج لتاريخ المجال بأكمله الذى يجب أن يعاد إنتاجه داخل كل مستهلك محتمل للعمل الفنى بواسطة تدريب (تلمذة) نوعية. ويكفى أن نلاحظ توزيع ذلك طوال التاريخ (عندما نفكر على سبيل المثال فى هؤلاء النقاد الذين ظلوا حتى نهاية القرن التاسع عشر يدافعون عن فن خاضع لقيم اخلاقية ووظائف تعليمية)، أو داخل مجتمع ما اليوم، للاقتناع بأنه مامن شىء أقل طبيعية من القدرة على اتخاذ الموقف الجمالى كما يصفه تحليل الماهية إزاء عمل فنى أو موضوع أيا كان.

إن اختراع النظرة الجمالية الخالصة يتحقق فى نفس حركة المجال نحو الاستقلال الذاتى. وفى الحقيقة وكما رأينا لاينفصل تأكيد الاستقلال الذاتى لمبادىء إنتاج العمل الفنى وتقييمه عن تأكيد الاستقلال الذاتى للمنتج، أى لمجال الانتاج. إن النظرة الخالصة – مثل التصوير الخالص الذى تكون هى موضع تلازمه المدين له بالجميل، والذى يُصنع لكى يُنظر إليه فى ذاته ولذاته باعتباره تصويرا، ولعبا بالأشكال والنسب والألوان أى باستقلال عن كل إحالة إلى أى مدلول متعال – هى نظرة ناتجة عن عملية تنقية ووصول إلى الطابع الخالص. فهى نتاج تحلل حقيقى للماهية قام به التاريخ فى مجرى ثورات متعاقبة تؤدى كل مرة، كما هى الحال فى المجال الدينى، بالطليعة الجديدة إل أن تعارض الأصولية، باسم رجوع إلى اتساق البدايات، وإلى تعريف خالص أكثر نقاء للنوع الفنى.

وعلى نحو أعم فإن تطور مجالات الإنتاج الثقافى المختلفة نحو درجة أكبر من الاستقلال الذاتى يصاحبه كا رأينا نوع من العودة الانعكاسية والنقدية للمنتجين إلى مراجعة إنتاجهم الخاص، يدفعهم إلى أن يستخلصوا منه المبدأ الخاص والافتراضات المسبقة النوعية.

وبمقدار مايبدى تأكيد أولوية الشكل على الوظيفة وصيغة التمثيل على موضوع التمثيل القطيعة مع المطالب الخارجية والرغبة في استبعاد الفنانين المشكوك فى طاعتهم لها، يكون ذلك التأكيد التعبير الأكثر نوعية للمطالبة باستقلال المجال ولدعوى انتاج وفرض مبادىء شرعية نوعية سواء على صعيد إنتاج العمل الفنى أو على صعيد استقباله. إن الانتصار لطريقة القول إزاء مايقال، والتضحية «بالموضوع» الذى كان يخضع قديما على نحو مباشر للطلب لحساب طريقة تناوله، للعب الخالص بالألوان والنسب والأشكال قد قسر اللغة على حصر الانتباه فى اللغة، وذلك كله بالتالى بمثابة تأكيد نوعية المنتج (بالفتح) والمنتج (بالكسر) وعدم قابلية أيهما للاستبدال، بتشديد النبر على الجانب الأكثر نوعية والأكثر رفضا لقابلية الاستبدال من فعل الإنتاج. فالفنان يتحدى كل قسر وكل طلب خارجي ويؤكد سيطرته على مايحدده ويعرِّفه وكل ماينتمى إليه بالمعنى الدقيق، أى الطريقة والشكل والأسلوب، أى الفن فى كلمة واحدة الذى يتأسس ولا غاية له إلا الفن. وينبغى الاستشهاد بديلا كروا (الرسام الفرنسى ١٧٩٨–١٨٦٣ المجدد العظيم فى اللون واللوحات الحائطية ورائد المدرسة الرومانسية وصاحب اليوميات شديدة الأهمية):

«كل المواضيع تصير جيدة بواسطة جدارة المؤلف. أيها الفنان الشاب هل تنتظر موضوعا؟ كل شيء يصلح موضوعا، الموضوع هو أنت نفسك، إنه انطباعاتك وانفعالاتك

أمام الطبيعة. ينبغي أن تنظر داخلك لأحوالك»(١٥) فالموضوع الحقيقي للعمل الفني ليس إلا الطريقة الفنية بالمعنى الخاص لادراك العالم، أي الفنان نفسه، وطريقته وأسلوبه، فتلك هي العلامات الأكيدة لسيطرته على فنه. إن بودلير وفلوبير في ميدان الكتابة ومانيه في ميدان التصوير يدفعون التأكيد الواعي لكلية قوة (أو لشمول جبروت) النظرة الفنية إلى أقصى نتائجها مقابل صعوبات ذاتية وموضوعية غير عادية: فبإثبات «المبدع» أنه قادر على تطبيق تلك النظرة لا على الموضوعات الوضيعة والمبتذلة فحسب كما تريد واقعية شانفلوري وكوربيه بل على الموضوعات الخالية من الأهمية، يستطيع هذا الخالق «المبدع» أن يؤكد قدرته شبه الإلهية على تحول طبيعة المادة، وعلى فرض الاستقلال الذاتي للشكل بالنسبة إلى الموضوع، وعلى إلزام الإدراك المثقف بمعياره الأساسي.

والسبب الثاني لهذا الرجوع الانعكاسي والنقدي للفن على نفسه هو حقيقة أن انغلاق مجال الانتاج يخلق شروطا لدائرية ولمعكوسية تكاد أن تكون تامة بالنسبة إلى علاقات الإنتاج والاستهلاك. وحينما تصير المبادىء الأسلوبية الموضوع الرئيسي للمواقف والتعارضات بين المتنجين فإنه يتم إنجازها بطريقة متزايدة الدقة والاكتمال داخل الأعمال، وفي نفس القت تتأكد تلك المبادىء بطريقة أكثر صراحة وأكثر نسقية في المواجهة التي تجرى بين المنتجين والأحكام النقدية المستندة إلي عمل بعينه أو مع أعمال منتجين آخرين كما تتأكد في الخطاب النقدي بواسطة المواجهة ومن أجلها. وفضلا عن ذلك فإن التمكن العملي من المكتسبات النوعية المغروسة في الأعمال السالفة التي وجدت تقنينا وتقديسا لدى هيئة كاملة من محترفي الحفاظ والاحتفال، من مؤرخي فن وأدب وشراح ومحللين ونقاد هي جزء جوهري من شروط الدخول إلى مجال الانتاج. وينجم عن ذلك أنه على العكس مما تعلمه لنا نزعة نسبية ساذجة فإن زمن تاريخ الفن لايقبل السير في الاتجاه العكسي، كما أن هذا التاريخ سيقدم لنا شكلا من الطابع التراكمي. وليس هناك من هو أوثق ارتباطا بالتقليد الخاص للمجال، حتى في مقصد تقويضه من فناني الطليعة. فهؤلاء الفنانون كيلا يظهروا بمظهر السذج يجب عليهم حتما أن يحددوا موقعهم بالنسبة إلى كل محاولات التجاوز المتقدمة عليهم التي حدثت في تاريخ المجال وفي حيز الممكنات الذي يفرضه على القادمين الجدد.

وكل مايواصل البقاء يتزايد ارتباطه بالتاريخ النوعي للمجال، وبه وحده ومن ثم تتزايد صعوبة استنباطه انطلاقا من حالة العالم الاجتماعي في اللحظة المدروسة (كما تتظاهر

15. E. Delacroix, Oeuvres Littéraires, Paris, Grès, 1923, t. I, P. 76.

(١٥) يوجين ديلاكروا، الأعمال الأدبية.

سوسيولوجيا معينة، تتجاهل المنطق النوعى للمجال، بأنها تفعله). بيد أن الإدراك المحكم لأعمال مثل علب فارول أو الصور ذات اللون الواحد عند كلين Yres Klein (١٩٢٨-١٩٦٢) رسام فرنسى من رواد الفن التجريبى فى صور اللون الواحد الزرقاء أو الوردية أو الذهبية) التى تستمد وجودها وقيمتها وصفاتها الشكلية من بنية المجال أى من تاريخه لايستطيع إلا أن يكون إدراكا تفاضليا، قادرا على التمييز، أى مهتما بالانحرافات بالقياس إلى الأعمال الأخرى المعاصرة والسابقة. وإذا كان استهلاك الأعمال الصادرة عن تقليد طويل من القطيعة مع التقاليد، يتجه مثل إنتاجها، نحو أن يصير تاريخيا شيئا فشيئا، ويتجه مع ذلك نحو أن يكون بقدر متزايد منزوع الطابع التاريخى تماما، فسيصير التاريخ الذى يُدخل عمليا إلى الحلبة فك الشفرة كما يُدخل التمييز مختزلا على نحو متزايد إلى التاريخ الخالص للأشكال مخفيا بالكامل التاريخ الاجتماعى للصراعات حول الأشكال التى تصنع حياة المجال الفنى وحركته.

وهكذا يتكشف التحدى الذى تعارض به الجمالية الشكلانية التى لاتريد أن تعرف إلا الشكل سواء فى الاستقبال أو الإنتاج التحليل السوسيولوجى. وفى الحقيقة إن الأعمال الصادرة عن بحث شكلى خالص تبدو وكأنها مصنوعة لكى تكرس احتكار القراءة الداخلية للصواب، وهى قراءة لاتهتم إلا بخصائص الشكل، ولكى تبطل أثر كل الجهود الرامية إلى ردها إلى سياق اجتماعى تتكون على خلفيته ولكى تفقد تلك الجهود الحظوة والاعتبار(١٦). ومع ذلك يكفى لقلب الوضع أن نلاحظ أن الرفض الذى يضعه الطموح الشكلانى فى معارضة كل نوع من إضفاء الطابع التاريخى يرتكز على الجهل بشروط إمكانه الاجتماعية الخاصة بطريقة مماثلة فى موضع آخر لعلم الجمال الفلسفى الذى يسجل هذا الطموح ويصدق عليه.. ولكن ماينسى فى الحالتين هو العملية التاريخية التى تتأسس فى مسارها الشروط الاجتماعية للحرية إزاء التحديدات الخارجية، أى مجال الانتاج المستقل نسبيا والجمالية الخالصة التى يجعلها ممكنة.

شروط القراءة الخالصة

إن القراءة الخالصة التى تتطلبها الأعمال الطليعية الأكثر تقدما باعتبارها واجبا والتى يتجه النقاد والقراء المحترفون الآخرون إلى تطبيقها على كل عمل اكتسب شرعية مثلها مثل الادراك «الخالص» للأعمال التصويرية أو الموسيقية، فهى مؤسسة اجتماعية وتلك المؤسسة

(١٦) يتعين أن ننظر إلى واقعة أن الموسيقى صارت حول الثمانينات من القرن التاسع عشر الفن المرجعى، على الأقل بالنسبة إلى المدافعين عن الفن الخالص فى علاقة تلك الواقعة بالتقدم نحو الشكلانية الجمالية التى كانت بالنسبة للشعر على الأقل مصاحبة لاكتساب المجال الاستقلال الذاتى الذى نشأ عن منطق ثورات نوعية.

ليست إلا خاتمة تاريخ مجال الانتاج الثقافى بأكمله، تاريخ انتاج الكاتب الخالص والمستهلك الخالص اللذين يسهم ذلك المجال فى إنتاجهما. ولأن النص نتاج نمط خاص من الشروط الاجتماعية فهو يسلم بوجود قارىء قادر على تبنى الموقف المناظر لهذه الشروط، وحينما يكون تعبيرا عن مجال بلغ درجة عالية من الاستقلال الذاتى، فهو يتضمن إيعازا وانذارا واستعدادا، وكل ماتسجله وتصدق عليه معظم نظريات التلقى والقراءة دون أن تدرى، وفى الحقيقة إنها إذ تتأسس على تحليل ذى منحى فينومنولوجى للتجربة المعاشة للقارىء المثقف تحكم على نفسها بأن تستخلص من ذلك المعيار الذى تجسد فى إنسان قضايا معيارية على نحو ساذج.

بيد أن الذي تلقى اسم العماد «قارئا مضمرا» عند نظرية التلقى (وفولفجانج إيزر Wolfgang Iser «والقارىء فى أعلى مرتبة» archilecteur عند ميشيل ريفاتر Riffaterre (١٧) أو القارىء «المطلع» informé (الذى استبطن كفرد المعرفة الجوهرية) عند ستانلى فيش Fish هو القارىء الذى يتكلم عنه التحليل بالفعل، مع وصف تجربة القراءة بوصفها استبقاء واستباقا عند ولفجانج إيزر، وليس ذلك القارىء إلا المنظّر نفسه الذى يتبع فى ذلك ميلا مشتركا بدرجة كبيرة عند القارىء المحتك lector فى أن يجعل تجربته الخاصة موضوعا، وأن يجعل منها على الرغم من عدم تحليلها سوسيولوجيا تجربة القارىء المثقف وليس فى حاجة إلى يدفع بعيد جدا بالملاحظة التجريبية لكى يكتشف أن القارىء الذى تخاطبه الأعمال الخالصة هو نتاج شروط اجتماعية استثنائية تعيد إنتاج (بعد ادخال جميع التغييرات الضرورية mutatis mutandis) الشروط الاجتماعية لإنتاجه (وبهذا المعنى فالمؤلف والقارىء الشرعى قابلان للمبادلة(٢٠)- ومعنى ذلك هنا أيضا أن القطيعة مع النزعة الحدسية ومع المسايرة النرجسية للتقليد التأويلى لايستطاع إنجازها إلا فى - وبواسطة إعادة استحواز على كل تاريخ مجال الانتاج، الذى أنتج المنتجين والمستهليكين والمنتجات ومن ثم أنتج المحلل نفسه، أى فى وبواسطة جهد تاريخى وسوسيولوجى هو

---

17. M. Riffaterre, Essais de stylistique structurale, Paris, Flammarion , 1971.

ريفاتر . مقالات فى الاسلوبية البنيوية.

18. S. Fisher, Literature in the Reader "New literary History, No. 2, 1970, p. 123.

ستالنى فيشر الأدب فى القارىء.

19. W. Iser, L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1984, P. 209 sq.

ايزر، فعل القراءة، نظرية فى الأثر الجمالى.

(٢٠) كل ثروة ثقافية مثل النص الأدبى أو العمل التصويرى أو الموسيقى هى موضوع لألوان من الفهم تتفاوت فى شكلها ومضمونها مثل تفاوت الاستعداد والقدرة الثقافية للمتلقين وفقا للمعرفة المحصلة وأقدمية اكتسابها (P. Bourdieu et A. Darbel avec D. Schnapper, L'Amour de l'art. les musées d'art européens et leur public, op. cit., بورديو وداربل مع د. شنابيه، «حب الفن، متاحف الفن الأوربية وجمهورها) وفى هذا الكتاب عرض لنموذج تغايرات تلقى الأعمال التصويرية، التى تصدق على مجمل الأعمال الثقافية).

الذى يكوّن الشكل الفعال الوحيد لمعرفة الذات. وبهذا المعنى المعارض على طول الخط للمعنى الذى يقدمه التراث «التأويلى» من الممكن تأكيد أنه «بموجب اللفظ الألمانى، فإن كل فهم V هو فهم للذات [٢١] فالفهم هو الإحاطة بالضرورة وبمبرر الموجود وذلك بإعادة بناء – في الحالة المعينة لذلك المؤلف المعين ولتلك الصيغة التوليدية (المنتجة) التى تسمح معرفتها باستنساخ للعمل نفسه فى نمط آخر أو فى صيغة أخرى، كما تسمح بالبرهنة على الضرورة المتحققة خارج كل تجربة تقمص وجدانى: ولا تكون الفجوة بين إعادة البناء التى تفرض ضرورة ما والفهم المشارك أكثر جلاء إلا حينما يساق المفسر أو الشارح بواسطة عمله إلى أن يبرهن على أن ممارسات العناصر الفاعلة التى تشغل فى المجال الثقافى أو فى الحيز الاجتماعى مواقع بعيدة تماما عن موقعه هى ممارسات ضرورية ومن ثم فهى جديرة بأن تبدو له فضلا عن ذلك «متنافرة منفرة»[٢٢] بعمق.

ويجب تأكيد أن العمل الضرورى لإعادة بناء الصيغة أو المعادلة التكوينية (التوليدية) التى هى أساس عمل ما لايربطها شىء بهذا النوع من المطابقة المباشرة الفورية بين الأنا الفريدة للقارىء والأنا الفريدة للمبدع التى تستحضرها الرؤية الرومانسية «للقراءة الحية» مفهومة عند هردر على الأخص باعتبارها نوعا من الحدس التكهنى لروح المؤلف. كما أن ممارسة القراءة كما يمكن ملاحظتها عند جورج بوليه Poulet نفسه (وفى ذهنى تحليله لتلك الصفحة من مدام بوفارى) لايربطها شىء بما يقوله عنها فى فينومتولوجيا القراءة (ظاهريات القراءة)، أى بالجهد المتمثل فى أن يضع القارىء نفسه مكان المؤلف لكى ينفث الحياة على نحو ما فى التجربة الباطنة (المحايثة) داخل العمل، للوصول إلى تلك الحالة من الانصهار التقمصى، حيث يسلك وعى القارىء كما لو كان وعى المؤلف.

∴ ∴ ∴

إذا كان التمثيل الرومانسى للقراءة قد بقى شديد الحيوية فى التقليد التعليمى، الأدبى والفلسفى، فذلك لأنه يقدم دون شك أفضل تبرير لنزوع القارىء lector إلى أن يطابق بين

---

21. H. G. Gadamer,Warheit und Methode, Tübingen, Mohr,2e éd., 1965, P. 246, Trad, Fr., Verité et Méthode les Grandes lignes d'une herméneutique philosophique, Paris, Ed. du Seuil, 1976.

جادامر : الحقيقة والمنهج والترجمة الفرنسية للكتاب.

(٢٢) أحيل هنا إلى لقاء قلت فيه محاولا أن أذكر بالفرق بين منطق الإنكار والتنديد ومنطق الفهم، واقفا ضد كل سلطات الاتهام العامة التى هبت لإدانة هيدجر هو «أننى سأكون أفضل محام له».

Cf.. P. Bourdieu, "Ich glaube ich wäre sein bester Verteidiger", Das Argument, No.171, October 1988 P. 723-726.

نفسه وبين المؤلف auctor وإلى أن يشارك بذلك عن طريق التفويض والوكالة فى عملية «الخلق». وهى مطابقة أسسها بعض المفسرين الملهمين نظريا بتعريفهم التفسير بأنه نشاط «إبداعى» خلاق (٢٣). – ومن المستطاع على طريقة باشيلار– الذى تكلم عن النرجسية الكونية بصدد تجربة جمالية عن الطبيعة مؤسسة على العلاقة «أنا جميل لأن الطبيعة جميلة، والطبيعة جميلة لأننى جميل»(٢٤)· أن نتكلم عن «نرجسية تأويلية» بصدد هذا الشكل من لقاء الأعمال والمؤلفين الذى يؤكد فيه القائم بالتأويل ذكاءه وعظمته بواسطة ذكائه الذى يقوم بتقمص المؤلفين العظام. ولن ينتهى التاريخ الاجتماعى للتفسيرات الذى يجب أن يصاحب أو يسبق كل تفسير جديد بإحصاء الأخطاء التى ارتكبها مفسرون كثيرون بعد مفسرين كثيرين لسبب واحد هو أنهم أحسوا بأنهم ذوو صلاحية لكى يروا «مؤلفيهم» على صورتهم هم الخاصة، فيعبرونهم أفكارا ومشاعر تنتسب بدقة إلي أماكن ومواقيت محددة. ونذكر جميعا التعليقات المتحذلقة والسخيفة على الكلاسيكيات المدرسية، ولكن عددا من القراءات الدارجة التى بلا سند إلا المطابقة الإسقاطية والتحويل السيكولوجى الواعى لا تحصل على تسامح فى القبول إلا لأن الاستعدادات الأخلاقية التى تعبر عنها أقل إملالا وجفافا. وبإيجاز ليس من المستطاع الحياة من جديد فى التجربة المعاشة للآخرين أو بعثها من جديد، وليس التعاطف هو الذى يؤدى إلى الفهم الحقيقى، بل الفهم الحقيقى هو الذى يؤدى إلى التعاطف أو بطريقة أفضل إن اكتشاف الضرورة يصاحب هذا النوع من الحب العقلى، القائم Amor intellectualis القائم على رفض النرجسية (٢٥).

إن نقد سوسيولوجيا للقراءة الخالصة مفهوما بوصفه تحليلا للشروط الاجتماعية لإمكان هذا النشاط المفرد هو وحده الذى يستطيع أن يسمح بقطع الصلة مع الافتراضات المسبقة التى تنغمس فها تلك القراءة على نحو مضمر، وربما بتجنب ألوان القسر والحدود

---

(٢٣) بين كل الذين حاولوا التأسيس النظرى للقراءة الإبداعية يمكن أن نذكر فى جانب الأدب جيرار جينيت Gérard Genette فى مبررات النقد الخالص Raisons de la critique pure ، وفى جانب الفلسفة هـ . ح . جادامر فى «الحقيقة والمنهج» و«فن الفهم» والتأويل والتراث الفلسفى وهما يقفان ضد الاختزال ذى النزعة التاريخية ويرفضان أن يريا فى نوايا المؤلف المقياس النهائى للتفسير ويعتبران أن «الفهم مشروع لايقف عند أن يكون استنساخا وإعادة انتاج بل هو مشروع منتج (بالكسر) ولكن فى كتابات هيدجر عن الشعر (وخاصة فى مقالاته عن طبيعة اللغة والأصول الأولى للعمل الفنى) تجد هذه النظرية فى القراءة باعتبارها عملية صوفية لتقديم القرابين اكتمالها: أن الاستسلام للكلمات هو إحاطة بكشف اللثام عن الوجود المتحقق فى القصيدة ويواصل فيها التحقق، «دع الكلمات توجد» على طريقة الشاعر، وفيها تكون الدعوة إلى الوجود هبة وانتاجا، أى إعادة إنتاج الفعل الخلاق الذى يعطى الوجود باعطاء الكلمة للوجود.

24. G. Bachelard, L'Eau et les Rèves, Paris, J. Corti, 1942, P. 37.

(٢٤) جاستون باشيلار الماء والاحلام.

(٢٥) يصدق ذلك بالنسبة إلى تفسير نص لأحد البشر العاديين مثلما يصدق بالنسبة لفهم عمل مؤلف مشهور (ولا يعنى ذلك أن فهم أعمال المشاهير لاتطرح مشاكل خاصة، وعلى الأخص بسبب انتماء مؤلفها إلى مجال ما).

التى يجعلها الجهل بهذه الشروط وافتراضاتها المسبقة مقبولة من جانبها. (٢٦)

وعلى نحو حافل بالمفارقة فإن النقد الشكلانى الذي يريد أن يكون متحررا من كل إشارة إلي المؤسسات يقبل على نحو مضمر كل «الأطروحات» المغروسة فى وجود المؤسسة التى يستمد منها سلطته، فهو يتجه إلى استبعاد كل طرح حقيقى للأسئلة حول مؤسسة القراءة، أى حول تحديد نطاق كتلة النصوص (الكتابات) المكدسة بواسطة المؤسسة وحول تعريف نمط القراءة الشرعية التى تفهم وفقا لشبكات مقننة إلي هذه الدرجة أو تلك نصوصا تشكلت بوصفها قطعا من الواقع مكتفية بذاتها، تتضمن داخلها مبرر وجودها. ولا يمكن الخروج من تلك الدائرة الفاتنة للخرافات Legenda التي تنتج النمط الخرافى الذى يعيد انتاجها بوصفها كذلك أى بوصفها موضوعات تستحق أن تقرأ، وأن تُقرأ بوصفها موضوعات لا زمانية، لاستمتاع جمالى خالص، إلا بشرط اعتبارها موضوعا فى مجموعين متسقين من الأبحاث، فمن جهة هناك تاريخ الاختراع التدريجى للقراءة الخالصة، نمط ادراك الأعمال المتحد باكتساب مجال الانتاج الأدبى الاستقلال الذاتى، والظهور المتضايف معه لأعمال تتطلب أن تقرأ (وتعاد قراءتها) فى ذاتها ولذاتها. ومن جهة أخرى هناك تاريخ عملية إضفاء القداسة (أو التقنين والإقرار) التى أدت إلى تأسيس كتلة من الأعمال المقدسة (المقرة) إتجه النظام التعليمى إلى أن يعيد على نحو متصل انتاج قيمتها عن طريق انتاج مستهلكين مجربين أى سبقت هدايتهم ومعقبين يضفون القداسة. إن تحليل الخطاب النقدى عن الأعمال هو فى آن معا تمهيد نقدى لعلم الأعمال الفنية وإسهام فى علم إنتاج الأعمال بوصفها موضوعات للإيمان.

ودون مجرد التفكير فى أن نقدم هنا مخططا سريعا لهذا البرنامج (فضلا عن تحققه فى عمل المؤرخين)(٢٧) فإننى أريد فحسب أن أؤكد القرابة بين موقع القارئ Lector وتلك القراءة منزوعة ونازعة الطابع التاريخى لمجمل الأعمال المقننة المقرة التى قد نزع عنها أيضا طابعها التاريخى. ومن المعروف أنه حتى بداية القرن التاسع عشر كانت الفكرة التى لاتحتاج إلى شرح مادامت تبدو بديهية عن إنسانية كلية الزمان (تعيش فى جميع الأزمنة

---

(٢٦) يشبه تحليل الاستعمالات الاجتماعية للثروات الثقافية ماكانه فى أزمنة أخرى النقد التاريخى للنصوص المقدسة (ينبغى هنا أيضا الاستشهاد بسبينوزا)، فليست له غاية ولا فيما يبدو لى، تأثير – كما يتظاهر المدافعون عن النظام الثقافى القائم بالاعتقاد – متعلقان بتدمير الثقافة بواسطة إضفاء طابع نسبى عليها، فهذا الطابع النسبى يتضمن نقدا للخرافة وللنزعة الفيتشية (الصنمية) الثقافية اللتين تجعلان الأعمال تتحول من أدوات للانتاج ومن ثم للابتكار والاختراع وللحرية الممكنة إلى تراث روتينى متشىء.

27.Cf. R. Chartier(ed), Pratiques de la lecture, Marseille, Rivages, 1985 (Notamment Du livre au lire, P. 61-82.

(٢٧) د. شارتييه (محرر) ممارسات القراءة. وخاصة من «الكتاب إلى القراءة».

مساوية لنفسها) أساس الاختيار فيما يسمى «بالإنسانيات» (٢٨) : فهذه «الثقافة» مصنوعة من حيث الجوهر من نصوص العصر اليوناني والروماني القديم الكبرى التى من خلال التعقيبات والشروح النحوية والبلاغية التى أتخذت منها موضوعا لها قد أعتبرت بمثابة كتلة المواضيع الأبدية التى لايمكن الاستغناء عنها للتفكير فى المشاكل الأساسية للسياسة والأخلاق والميتافيزيقا(٢٩). وكما يلاحظ دور كايم «فإن كل شيء كان يجب أن يدفع الشباب إلي الاعتقاد بأن الإنسان فى كل زمان ومكان مماثل لنفسه وبأن التغيرات الوحيدة التى يبديها فى التاريخ مختزلة فى تعديلات خارجية وسطحية (...) وليس من المستطاع إذن عند الخروج من المدرسة تصور الطبيعة الإنسانية على نحو مختلف عن نوع من الواقع الأبدى لايقبل تبدلا ولا يعتريه تغير، مستقل عن الزمان والمكان. لأن تنوع المواقع والشرط لايؤثر فيه(٣٠) وطوال القرن التاسع عشر واصلت اللغات والآداب القديمة سيطرتها على البرامج، وعلى الرغم من جهود تيار كان فى وضع الأقلية أراد بروح «الموسوعة» أن يجعل التأهيل على أساس الملاحظة والتجربة فقد ظلت البيداجوجيا أو التربية التعليمية متجهة نحو تحصيل قواعد البلاغة والخطابة (من خلال الخطاب اللاتينى أو الفرنسى) والتربية الأخلاقية أو على نحو أدق رفع «مستوى التفكير»(٣١) ووجد التركيب من نزعة إنسانية شاملة وقراءة شكلانية للنصوص إكتماله فى ظل الجمهورية الثالثة متمثلا فى النزعة الروحية ذات الطابع العلمانى التى هى الديانة الجامعية للعمل الفنى مأخوذا باعتباره شكلا خالصا (عند الفرع المدرسى المسمى تحليل النصوص أو شرح النصوص)، جديرا بأن يدخل فى معبد الخالدين من المؤلفين الذين رفعوا إلي رتبة القداسة، لكى يصلح أساسا لنوع من الاجماع الجمهورى أو القومى مرتكز على التحييد، وعلى إقصاء الواقع وعلى النزعة التلفيقية، بالنسبة إلى كل الصراعات القادرة على تقسيم صفوف الفئات المختلفة من الطبقة المسيطرة (الإيمان والعقل، النزعة المحافظة والنزعة التقدمية.. الخ)، وكما يوضح ليونيل جوسمان، الذى يلاحظ أنه بعد ١٨٧٠ فى انجلترا أو الولايات المتحدة كما فى

---

(٢٨) يشير دور كايم على سبيل المثال إلى أن التقليد الإنسانى قد أختزل العالم الإغريقى اليونانى إلى «نوع من الوسط غير الواقعى المثالى مأهول دون أدنى شك بشخصيات عاشت فى التاريخ ولكنها بتقديمها بهذه الطريقة لم يعد فيها شيء تاريخى»، وهو ينسب هذا الإلغاء للطابع التاريخى إلى ضرورة تحييد الأدب الوثنى لكى يكون من المستطاع تحويله إلى أساس لمشروع تعليمى تربوى يستهدف غرس تطبع مسيحى (إ. دور.كايم التطور التربوى فى فرنسا)

É.Durkheim, L'Evolution pédagogique en France, Paris, P.U.F. 1938, t. 11. P. 99.

(٢٩) من المعروف أنه فى فرنسا حتى قيام الثرة كانت اللغات والآداب الكلاسيكية تشكل أساس التعليم أما المواد الحديثة مثل الفيزياء. فلم تكن تظهر إلا في السنة الأخيرة من التعليم الثانوى. ولم يختلف الأمر كثيرا فى الولايات المتحدة وانجلترا.

30. É.Durkheim, L'Evolutio pédagogique en France, op. cit. t II. 85.

31. Cf. M. Arnold, A French Eton, or Middle Class Education and the State, Londres et Cambridge, 1864 (Compte rendu d'une enquête menée au lycée de Toulouse en 1859) et a Vuillemain, Rapport au roi sur l'instruction secondaire, Le Moniteur universel 8 mars 1843 P. 385-3919 cités par L. Gossman, "Literature and Education" art. cite, p. 365, Voir aussi A. Prost, L'enseignement en France, 1800-1867, Paris, A. Colin, 1968, P. 52-68.

(٣١) أرنولد إيتون فرنسية أو تربية الطبقة الوسطى والدولة، (بالانجليزية) و أ. فويمان تقرير إلى الملك عن التعليم الثانوى، وانظر أيضا أ. بروست التعليم فى فرنسا.

فرنسا كان تعليم الأدب المتجه حتى ذلك الوقت نحو التدريب على الكتابة والخطابة أمام جمهور (مع تركيز فى البلاد الانجلوسكسونية على مايسمى فن الإلقاء Elocution) يتحول شيئا فشيئا إلى النشاط للتذوق والتقييم، «يستطيع تنمية العاطفة والخيال»يم فتعليم الخطابة والبلاغة قد أخلى المكان زيادة على ذلك إلى ثقافة الذوق وإلى تأهب للتلقى(٣٢)ـ

∴ ∴ ∴

هناك إذن صلة تبعية متبادلة بين طبيعة النصوص المقدمة للقراءة وشكل القراءة الذى يتناولها. فقراءة «القارئ» المحنك Lector تفترض وقت فراغ Skholé ، وهو وضع يتأسس اجتماعيا من «وقت الفراغ المخصص للدراسة» يمكن فيه «اللعب بجدية» (كما يقول افلاطون باليونانية Spoudaios Paizein) وأخذ الأشياء المتعلقة باللعب مأخذ الجد، ولذلك فإن القراءة مهيأة لأن تمنح بدقة شديدة مايتطلبه ذلك سواء من اعتبار العمل منزوع الطابع التاريخى لدى التقليد الجامعى، أو اعتبار العمل الأدبى نتاج المقصد الشكلى. إن إنتاج الخالص ينتج ويفترض القراءة الخالصة، وإن الأشياء الجاهزة Read-made ليست على نحو ما إلا الحد الأقصى لكل الأعمال المنتجة من أجل التعقيب وبواسطة التعقيب. وبمقدار ما يكتسب المجال من استقلال ذاتى يشعر الكاتب دائما أنه قد أعطى صلاحية أن يكتب أعمالا من المقدّر لها أن تُحل شفرتها، ومن ثم أن تخضع للقراءة المتكررة التى هى ضرورية لارتباد تعدد الدلالة الباطن فى العمل دون أن تستنفده. كما أن القراءة الخالصة من جانبها وهى التى تستبعد كل اشارة اختزالية إلي التاريخ الاجتماعى للانتاج والمنتجين، وكل مقصد تاريخى قادر على ابتعاث القوة البسجالية أو السياسية للعمل الأدبى تقترن على نحو طبيعى «بمقصد» كل الأعمال الأدبية (كما يقول بانوفسكى) التى ليس لها مقصد سوى ألا يكون لها مقصد، إلا ذلك المقصد المغروس فى صميم شكل العمل.

وينجم عن ذلك أن وجهة النظر المنتيمة إلى الدارسين Scholastic view (٣٣) (بالانجليزية) التى يتكلم عنها أوستن لاتكون على هذا القدر من عدم القابلية للرؤية إلا حينما يقوم الباحثون الدارسون فى كل البلاد المنحصرون فى الدائرة المغلقة الكاملة التى ترسمها دون أن تدرى نظرياتهم الجمالية وكأنهم أمثال هيروديا المحرضة على قتل المعمدان (-عند مالا رميه) بإغماد النظرة الخالصة لقراءة تنزع الطابع التاريخى فى صدر مرآة عمل خالص منزوع الطابع التاريخى الكامل.

---

32. L. Gossmen "Literature and Education" art. cité. P. 341-371, specialement P. 355.

جروسمان «الأدب والتعليم».

(٣٣) أوضحت فى مكان آخر أن النزوع إلى مد دون حدود لموقف القارىء المحنك Lector الذى ميز بعض أشكال البنيوية الإثنولوجية والسيميولوجية، وإلى تقديم «أشياء» «للقراءة» لم تصنع (فقط) لكى تقرأ، (سواء أكانت دون ترتيب الطقوس استراتيجيات القرابة أو أعمال الفن أو حتى بعض اشكال الخطاب) هو مبدأ أخطاء نسقية. ونموذج هذه الأخطاء هو ماأسماه باختين نزعة فقه اللغة Philologisme ، أى العلاقة المتبجرة باللغة الميتة (لغة القواميس) التى تدفع إلي اعتبار اللغة شفرة تسمح بفك شفرة رسالة يفترض ضمنا أنها محرومة من كل وظيفة أخرى إلا وظيفتها بالنسبة للعالم، أى أن تكون موضوعا لفك الشفرة. وليس من الممكن تجنب نزعة «مركزية نظرية المعرفة epistémocentrisme إلا مقابل تفكير يكون معرفيا فى أعلى درجة بما أنه يتخذ موضوعا له الموقف المعرفى نفسه، ووجهة النظر النظرية وكل ما يفضل التفكير عن وجهة النظر العملية.

لاشك فى أنه ليس من قبيل المصادفة أن الرؤية المدرسية (السكولائية) للعالم ومجمل الافتراضات المسبقة التى لاتُناقش لأن مؤسسة على أن الرؤية تستلزمها على نحو مضمر لاتتكشف بسفور كما تتكشف فى حالة الفلسفة: وبطريقة تنطوى على المفارقة فإن الولوج إلى عالم موضوع تحت تأثير الفراغ المنكب على الدراسة skholè ، والممارسة المجانية والغائية دون غاية لن يكون إعدادا بالضرورة لتجسيد موضوعى لكل شروط إمكان التجربة الجمالية، التى يشخصها كانط جيدا بأنها «ممارسة خالصة لملكة الشعور» أو بأنها لعب الحساسية المنزه عن الغرض. وبطريقة أكثر دقة إن فلسفة تاريخ الفلسفة التى ينغمس فيها عمليا أساتذة ومعلموا الفلسفة من كل اتجاه(٣٤) عند قراءة النصوص الفلسفية والتى قدم لها جادامر النظرية الواضحة الجلية لا تجعلهم يميلون أبدا إلي أن يتخلصوا فى نظرياتهم عن إدراك الأعمال الثقافية (وليست نظريات القراءة إلا حالة خاصة منها) من الدائرة المسحورة للقراءة الخالصة لنصوص نقية متخلصة من كل تماس مع التاريخ.

وينبغى تسليط الضوء على مجمل الافتراضات المسبقة المقدمة للعقيدة الفلسفية، وهى واقع ينطوى على مفارقة، ويستقر بطريقة متسقة فى مأمن من التساؤلات الأكثر «جذرية» التى يطرحها النقاد المعتمدون للعقيدة، وعلى الأخص المنغمسين **عمليا** فى القراءة الفلسفية للنصوص التى اعتبرها التقليد المدرسى التعليمى «فلسفية» أى تستدعى ذلك النوع من القراءة. ونرى على هذا النحو أن القراءة منزوعة الطابع التاريخى ونازعته من جانب مؤرخ الفسلفة تتجه إلى أن تضع بين قوسين (بالكامل إلى حد ما) كل مايربط النص بتاريخ أو بمجتمع، وعلى الأخص بحيز الممكنات التى يتحدد العمل الفلسفى أصلا بالعلاقة بها. كما نرى أن تلك القراءة تتجاهل مجمل الانساق المتعايشة التى هى على أقل تقدير خلال أمد طويل يضارع أمد المجال الفلسفى لم تتشكل بعد متبلورة وتتجاوز بلا حدود (ومتجاوزة بلا جدال، لهذا النطاق كما نرى فى حالة هيدجر)، والتى تستطيع ألا تكون كلها فلسفية بالمعنى الدقيق الذى يقصده التعريف الداخلى.

ولكن غالبا ماينسى أن مايجرى تداوله بين الفلاسفة المعاصرين أو المنتمين إلى عصور

---

(٣٤) إن أفضل شهادة على شمول ذلك الاستعداد المهنى هو غياب كل مجهود (وهو مؤسس أيضا على الخوف من المخالفة وانحطاط المنزلة عند الوقوع فى «النزعة التاريخية» من جانب الذين يعلنون أنهم ماركسيون لإضفاء طابع تاريخى على المفاهيم «الماركسية» حتى أشدها ارتباطا بوضوح بأوضاع تاريخية.

متعاقبة ليس هو النصوص المقرة وحدها، بل عناوين كتب ولافتات مدارس، واقتباسات مبتورة ومفاهيم أصبحت مذاهب، كثيرا ماتكون مثقلة بايماءات استهجان سجالية أو لعنات مكتسحة كما تعمل أحيانا بوصفها شعارات. وتلك أيضا هى حال المعارف التى اتخذت طابعا روتينيا التى تنتقل عبر الدروس والملخصات، وهى الدعائم الخفية والتى لايمكن الاقرار بها (للفهم المشترك) لجيل ثقافى، والتى تتجه إلى الاختزال بعض الأعمال إلى عدد من الكلمات الأساسية (الكلمات المفاتيح) وبعض الاقتباسات الحتمية. وهناك أيضا المعلومات الضخمة المرتبطة بالانتماء إلى مجال ما والتى هى مغروسة فى التبادل بين المعاصرين وهى معلومات عن المؤسسات أكاديميات ومجلات وناشرين.. الخ، وعن الأشخاص عن مظهرهم الجسمى وانتمائهم المؤسس وعن علاقاتهم المتبادلة صلاتهم وشقاقهم وكل مايربطهم بأشياء العصر، ومعلومات عن المشاكل والأفكار المتداولة فى العوالم العادية التى تنشرها الصحف اليومية وهل خطر على الإطلاق فى بال مؤرخ للفلسفة حتى إذا كان مؤرخا هيجليا أن يقرأ جريدة الصباح قراءة فاحصة كفيلسوف؟ ومعلومات عن ألوان الجدال والنزاع فى العالم الجامعى تكون إذا عممت جذورا للرؤية الجامعية للعالم. ليست القراءة وبالأولى a fortiori قراءة الكتب، وكتب الفلسفة، إلا وسيلة بين وسائل أخرى، حتى بالنسبة لأكثر القراء المحترفين اتساما بالطباع الكتبى، للحصول على معارف جرى حشدها فى الكتابة والقراءة. كما يخاطر الجزء الأكبر من القاعدة الرسائلة غير المرئية للأفكار العظمى وخاصة كل مايبدو بديهيا للمعاصرين أن يظل مستعصيا على التناول: وليس أما تلك العقيدة مادامت قد مرت غير ملحوظة إلا فرصة ضئيلة لأن تسجلها الشهادات والأخبار والمذكرات التى مهما تكن طاقة التذكر والاسترجاع عند مؤلفها فهى دائما «مذكرات لفاقد الذاكرة» حسب تعبير ساتى Satie (ملحن فرنسى من رواد الدادية والسيريالية ١٨٦٦ - ١٩٢٥). وعند النقل إلى الأرضية المعرفية بالمعنى الدقيق بالغاء الإشارة إلى أشكال الواقع التى تدل عليها اسماء العَلَم والإيماءات التى يقال عنها شخصية، والأفكار والأحكام والتحليلات التى هى في جانب منها نتاج تقييم حالة خاصة، تقوم القراءة العادية بتحويل المواقف التى تظل على المستوى السياسى والأخلاقى وكذلك وإن يكن بدرجة أقل. داخل نسق المعرفة والمنطق ضاربة الجذور فى أسئلة ومعارف وتجارب جرى تشكيلها وإحرازها وفقا لنمط من المعرفة يتعلق بالعقيدة المقرة، إلي إجابات لا زمنية ولا شخصية عن مسائل لا زمنية كلية.

إن نزع الطابع التاريخى عن وعى إلى هذه الدرجة أو تلك، وهو الذى يحدده التجاهل النشيط أو السلبى للسياق التاريخى، يرتبط بذلك الرد إلى الحاضر الفعلى الذى يقوم إلى

هذه الدرجة أو تلك على المفارقة الزمنية، كما تمارسه – إلا إذا بُذل جهد خاص – كل قراءة دون أن تعي بواسطة واقعة إقامة صلة بين النصوص وحيز ممكنات اللحظة الراهنة، والإشكالية الفسلفية المغروسة فى هذا الحيز، وهذه الإحالة «التى تفرض الطابع الراهن» هى التى تسمح عبر المفارقة الزمنية بإنتاج تعقيب هو فى آن معا متقادم ولازمنى زائف، يقوم بتحويل النصوص، حتى إذا اعتقد هذ التعقب أنه مخلص لحرفية وروح الأفكار التى يريد استنساخها فحسب، لأن الحيز الذى يجعلها تعمل فيه قد تحول هو نفسه.

وتلك الممارسة العادية للتعقيب الفلسفى التى تبررها وتقننها النظرية التأويلية التى يقترحها جادامر هى تطبيق لفلسفة هيدجر فى الفلسفة على قراءة النصوص الفلسفية. ووفقا لكتاب «الحقيقة والمنهج» يكون الفهم المحكم المطابق لنص فلسفى «تطبيقا» (يمكن أيضا أن يقال «تنفيذا» كما يقال عن عمل موسيقى أو عن أمر)، وبإيجاز وضع برنامج للعمل منغرس فى العمل نفسه موضع التطبيق. وهذا البرنامج من المفترض أنه يمتلك صوابا عبر تاريخى ومن المفترض أن وضعه موضع التطبيق ليس سوى جعله راهنا، لأنه مؤسس فى الزمانية الجوهرية لما هو موجود، ويجعله ذلك حاضرا تاريخيا فى نفس الفعل الذى يجعله فاعلا كفئا. وهنا يقام تعارض جذرى بين أن نفهم على نحو تاريخى نصا فلسفيا أو قانونيا، وأن نفهمه على نحو فلسفى أو قانونى، أى أن نضع موضع التطبيق البرنامج الباطن فى النص، وأن ننفذ مايحتويه من الكتابة الموسيقية أو من أوامر «إن النص مفهوما على أسس تاريخية لم يعد من الناحية الشكلية مالكا ادعاء أن يقول أشياء صحيحة. وحينما نتناول التقليد من وجهة نظر تاريخية، أى حينما نضع أنفسنا مكانه ف الموقف التاريخى ونبحث عن إعادة بناء للأفق التاريخى سيكون لدينا الانطباع بأننا فهمنا. وفى الواقع نكون من ناحية أساسية قد تخلينا عن طموح أن نعثر فى التقليد عن حقيقة من المستطاع أن نفهمها وأن نفترضها[35]، وبإيجاز فعلى حين أن الفهم التاريخى يفرض طابعا تاريخيا نسبيا فإن الفهم «الحقيقى» يدرك حقيقة محررة من الزمان فى فعل الفهم وبواسطته، وهو فعل يقوم بنزع الطابع الزمانى.

ففى واقع الأمر إن الرسائل مثل النصوص الفلسفية واللاهوتيه أو القانونية وعلى الأخص القضايا العلمية الغائبة بطريقة غريبة عن «التقليد» أو التراث كما يُعَرِّفه جادامر والتى على الرغم من أنها نتاج التاريخ «تبدو» – لكى نتكلم بطريقة كانط – وكأنها تطالب بصدق شامل كلى»، وذلك بين أسباب أخرى لأنها تتلقى شكلا من الأبدية العملية عن طريق

---

35. H.G. Gadamer, Verité et Méthode, op. cit., 144.

جادامر، الحقيقة والمنهج.

تطبيعها التايخى فى الوقت الراهن الذى يبدأ من جديد دون حد معروف. ومن الصحيح أن الفهم التاريخى الذى يحلل شروط انبثاق هذه الراسائل المعيارية مطالبا بفرض شروط تحقيقها المحكم فى الحاضر، هو فى التطبيق مختلف تماما إن لم يكن مقصورا على نفسه وحدها، عن التحقيق الراهن الذى يقم به الذى «يطبق» قانونا فيزيائيا أو الذى يستعمل حساب الاحتمالات وليس عليه إلا أن يقوم بعمليات تاريخية مؤدية إلى «إنبثاقه». ولكن شأن النظرية الفلسفية هو شأن قانون حقوقى أو عقيدة لاهوتية، فهل يجب في هذه الحالة وضع الاستقلال إزاء الشروط التاريخية موضع الاختبار خشية الوقع تحت طائلة المطابقة بين الحقيقة والسلطة (كما يومىء مجرد استعمال كلمة تقليد) وهل ينبغى قبول كل المتضمنات السياسية لقلب التراتب الكانطى للملكات كما يشير جادامر حينما يقترح «إعادة تعريف المنهج التأويلى للعلوم الإنسانية انطلاقا من التأويل القانونى أو التأويل اللاهوتى»(٣٦)؟

وهذا هو القلب الذى يقوم به فى اهتمام واضح بالحفاظ السياسى والثقافى حينما يهدف على أساس من رد الاعتبار للسلطة والتقليد(٣٧) ومن تخل عن الحكم المسبق برفض الحكم المسبق، إلى أن يتناول النصوص الفلسفية على غرار النصوص القانونية أو اللاهوتية باعتبارها مالكة «قيمة معيارية. أما بالنسبة للفيلسوف المحقق اللغوى الذى شيد هيدجر تمثاله، فإن التفسير المطابق المحكم هو كشف للحقيقة يتكون من قول حقيقة نص حقيقى.

لكن كيف لا نرى أنه بسبب رهانات ومصالح من كل الأنواع تستطيع أن تكون ماثلة هناك، تستطيع الأسباب المنطقية التى تعطى للأبنية الفلسفية والقانونية أو اللاهوتية مظاهر المعيارية الشاملة ألا تكون سوى التبريرات الهادفة إلى إضفاء الشمول على مصالح جزئية؟ وكيف لانخشى ألا تكون التجربة الذاتية للمعيارية سوى وهم قد تولد عن التجانس بين التطبيع والمصالح وذلك التجانس هو نفسه مؤسس على هوية الشروط أو على أقل تقدير على تماثل المواقع) الخاصة بالذين انتجوا الرسالة الأصلية، وبالذين اتخذوا من «تطبيقها» قضية لهم؟. وخشية الوقوع تحت طائلة الإذعان **للخرافة**، ألا يجب علينا إخضاع كل إعمال للمصادر الموروثة من الماضى لنقد تاريخى لظروفها وملابساتها ولشروط الإنتاج وشروط التلقى؟

---

36. H. G. Gadamer, Ibid, P. 152, et aussi P. 170-171.

(٣٧) وعلى سبيل المثال كل منا يعرف العجز الفريد لأحكامنا فى كل مكان حيث أن الرجوع بالزمان إلى الوراء لايقدم لنا معايير ثابته. فالحكم الصادر على الفن المعاصر غير موثوق به بون أى أمل بالنسبة للوعى العلمى. ويبدو ذلك جليا تحت وطأة الاحكام المسبقة غير القابلة للضبط التى نتناول بها مث هذه الإبداعات، والتى تتحول إلى فروض تغوينا كثيرا لكى نستطيع السيطرة عليها بالمعرفة، والتى نصل إلى أن تضفى على الانتاج المعاصر مزيدا مفرطا من الرنين المتناغم (eine Uber re-soanz) بلا أى تناسب مع مضمونه الحقيقى ودلالته الحقيقة (نفس المصدر) H.G. Gadamer, Ibid, p. 138.

خشية تركل الأرصدة المغمورة إلى أقصى مدى للمعتقدات التى تخفيها دائما العشوائية الثقافية لتقليد ما، تتسلل تحت ستار انسياب الفهم المباشر ووهمه كالبضائع المهربة ينبغى القيام بإضفاء مزدوج للطابع التاريخى، على التراث وعلى «تطبيق» التراث. فإن تحليل مخططات الفكر الموروثة والشواهد الخادعة التى تنتجها هو وحده الذى يستطيع أن يضمن التمكن النظرى (وهو شرط لتمكن عملى حقيقى) من عملية الاتصال. والأمر يتعلق من أجل ذلك بإعادة بناء فى آن معا لحيز المواقع الممكنة (مدركا من خلال الاستعدادات المرتبطة بموقع معين) والتى يتم بالنسبة لها إعداد المعطى التاريخى (نص أو وثيقة أو صورة.. الخ) الذى يتعلق الأمر بتفسيره، ولحيز الممكنات الذى يتم التفسير بالنسبة إليه، فتجاهل هذا التحديد المزدوج معناه الاضطرار إلى فهم قائم على المفارقة الزمنية وعلى المركزية العرقية أمامه كل الفرص لأن يكون منهما وهميا متخيلا، ويظل فى أفضل الحالات غير واع بمبادئه الخاصة (ومظهر البداهة المعيارية والضرورة اللازمنية الذى يحصل عليه يمكن أن يكون أثرا للتماثل بين الموقفين التاريخيين أو نتيجة لجهد إعادة التفسير اللاواعى المؤسس على تطبيق لا سند له لمقولات فكر المفسر). وهذا «الفهم» المختل الجاهل بشروط إمكانه الاجتماعية الخاصة يحدد العلاقة التقليدية بالتقاليد، وهى رابطة انغمار والتصاق دون مسافة، يميز القطيعة معها ظهور الوعى التاريخى باعتباره وعيا بالفجوة بين زمن الانتاج وزمن «التطبيق»، إن العلاقة ذات الطابع التراثى التقليدى التى تقف بالنسبة إلى العلاقة التراثية التقليدية موقف النزعة الأصولية orthodoxie من العقيدة الأصلية doxa ، والتى كان هيدجر وجادامر منظريها تهدف إلى محاكاة هذه العلاقة السانجة بواسطة رجوع متخيل إلى تجربة التراث السابقة على التاريخ. بيد أن فهم الفهم معناه فهم لماذا يكلمنا مثل هذا التقليد المرتبط بعالم اجتماعى قد ابتعد إلى هذه الدرجة أو تلك فى الزمان والمكان. مثل جمالية كانط ربما بدرجة أقل نظريته عن «صراع الملكات – تلقائيا بلغة الكلى الشامل .

إن «إنصهار الآفاق» (الآفاق التاريخية المختلفة) يمكن أن يكون خداعا محضا ولا يرتكز إلا على الخلط بين الآفاق الذى يحدد نزعة المفارقة الزمنية ونزعة المركزية العرقية، ويظل محتاجا إلى التفسير. فالانطباع الذاتى بالضرورة الذى نستشعره إزاء تعبير يبدو لنا بوصفه الإجابة السليمة التى يتعين أن تفرض نفسها على كل من يطرح على نفسه

السؤال المحدد يجب أن يوضع موضع الاختبار من جانب إعادة بناء النشوء الاجتماعي للسؤال، ومن ثم مبرر وجوده ومعناه والشروط الاجتماعية لبقائه باعتباره سؤالا، ومن ثم النشوء الاجتماعي لعملية طرح الأسئلة والمسائل. وبإيجاز لايكفي الشعور بالطابع العبر تاريخي من خلال سذاجة المطابقة الفورية مع النص (أو الحدث)، بل ينبغي البرهنة عليه.

ولتفادي التاريخ أقل ما يمكن يجب أن يتعرف الفهم على نفسه بوصفه تاريخيا، وأن يعطي لنفسه وسيلة فهم نفسه على نحو تاريخي. ويجب عليه في الحركة نفسها أن يفهم على نحو تاريخي الموقف التاريخي الذي تشكل فيه مايعمل على فهمه.

وإذا كان المرء مقتنعا أن الوجود تاريخ ليس له ماوراء، وأنه يجب أذن أن يطلب من التاريخ البيولوجي (مع نظرية التطور) ومن التاريخ السوسيولوجي (مع تحليل النشوء الاجتماعي الجماعي والفردي لأشكال الفكر) حقيقة عقل هو تاريخي بالكامل من أوله إلى آخره ولكن مع ذلك لايمكن اختزاله إلى التاريخ، فإنه يجب الإقرار بأنه بواسطة إضفاء الطابع التاريخي (وليس بواسطة نزع الطابع التاريخي عن طريق قرار إرادي لنزعة هروبية نظرية Escapism (بالانجليزية) يصبح من الممكن محاولة تخليص العقل من محدود الطابع التاريخي على نحو أكثر اكتمالا. والمقصود هو إضفاء طابع تاريخي على الموضوع المعروف وعلى مقولات الفكر والإدراك («عين» القرن الخامس عشر على سبيل المثال)، التي وظفت في إنتاجه والتي تختلف عن تلك التي نطبقها عليه تلقائيا، بالإضافة إلى إضفاء طابع تاريخي على الذات العارفة وعلى قراءتها أو على إدراكها وعلى مقولات فكرها وإدراكها وتقييمها وهو إضفاء لا يفرض نفسه أبدا بمقدار مايفرضها في حالة الادراك والتقييم الفورية (ظاهريا) التي نستطيع (الاعتقاد) بامتلاكها وراء المسافة التاريخية للوحة من انتاج بييرو ديلا فرانسيسكا (١٤١٠ - ١٤٩٢) [مشهور بالاحكام الهندسي لذلك يبدو مستساغا لدى التكعيبيين] أو نص لإمبيدوقلس (٤٩٠ - ٤٣٠ ق.م صاحب نظرية العناصر الاربعة وأن الحب والكراهية هما سبب الحركة) أو بارمنيدس (بين القرنين السادس والخامس قبل الميلاد رأس المدرسة الإيلية التي تضع الوجود في تقابل مع الصيرورة) دون الكلام عن قناع زنجي.

وما لم نقف عند حلول لفظية تقوم على تحصيل الحاصل لأنطولوجيا الفهم Verstehen التي قدم هيدجر نموذجها (الفهم ليس قدرة مستقلة عن وجود الذات الانسانية بل التعبير

عن وجودها نفسه)، فإنه يجب علينا عن طريق مسعى العلم التاريخى الذى هو مسعى جماعى تراكمى لا عن طريق شكل ما من التفكير المتعالى أن ننتظر حل مسألة الاستحواذ المحكم المطابق على نواتج المسعى التاريخى من وثائق وآثار وأدوات وهى النواتج المرتبطة ارتباطا قويا إلى هذه الدرجة أو تلك بتحديدات الموقف التاريخى. وفيما يتعلق بعدد معين بيننا فإن ادوات التفكير (المناهج والمفاهيم.. الخ) توجه إدراكنا الحالى للماضى التاريخى وتنظمه (مهمة على هذا النحو فى الإلغاء الظاهرى للانحراف (الفجوة) بالنسبة إلى الماضى)[٣٨] إن مثل هذا المسعى وذلك الجهد وحده هو الذى يتيح الوصول إلى معرفة محكمة بالشروط الاجتماعية لإنتاج العمل، مقدمًا دفعة واحدة وسائل تبريرها العقلى، أى استرداد سببها النوعى وضرورتها وبإيجاز اثبات أن وجودها ضرورى (وليس ذلك بمثابة بعث البيئة التاريخية كما يعتقد جادامر). كما أن هذا المسعى هو الذى يستطيع أن يحمل إلى المعرفة ومن ثم إلى الوعى مجمل الافتراضات المسبقة المنغمسة فى إدراك العمل، ابتداء من المبادىء التى يتم تطبيقها عن دراية إلى هذه الدرجة أو تلك، إلى التكنولوجيا التأويلية والافتراضات المسبقة المتعلقة بالوظيفة المسبغة على القراءة، أو على ادراك العمل، وهى الوظيفة المعرفية الخالصة للفهم من أجل الفهم أو الوظيفة المعيارية «للتطبيق» الهادى. وليس من الممكن استخلاص فهم دقيق «للتأثير» الذى يمارسه العمل على نحو متصل إلا فى نهاية القيام بهذا الاختبار، عندما يتعلق الأمر «بالفتنة الخالدة» التى أشار إليها ماركس (فى مرور عابر) بالنسبة إلى الفن الاغريقى أو حتى «بتأثير الحقيقة» الذى يمكن أن يصحب أو لايصحب كشفا واقعيا عن الحقيقة.

فالتاريخ الاجتماعى وحده هو الذى يستطيع أن يزودنا بوسائل إعادة اكتشاف الحقيقة التاريخية لما يخلفه التاريخ من آثار متجسدة موضوعيا أو غير متجسدة، تلك التى تقدم نفسها للوعى فى مظاهر الماهية الكلية كما يستطيع استرجاع التحديدات التاريخية للعقل أن يشكل مبدأ حرية حقيقية إزاء هذه التحديدات فالفكر الحر يجب إحرازه بواسطة استرجاع (أو تذكر) تاريخى قادر على إماطة اللثام عن كل مايكون فى الفكر نتاجا منسيا للجهد أو للمسعى التاريخى. إن الوعى الجسور بالتحديدات التاريخية – روهو استعادة

---

(٣٨) إن ثورة رمزية (كالتى قام بها مانيه على سبيل المثال) يمكن أن تبدو لنا غير قابلة للفهم بوصفها ثورة لأن مقلات الادراك التى انتجتها وفرضتها أصبحت بالنسبة لنا طبيعية، أما المقولات التى قلبتها فقد صارت غريبة علينا.

حقيقية للذات، تعد النقيض الدقيق للهروب السحرى فى «الفكر الماهوى» - يقدم إمكانا للتحكم فى هذه التحديدات تحكما واقعيا. وليس من المستطاع القيام حتى النهاية بتحقيق تاريخى للمشروع الترانسندنتالى إلا بشرط حشد كل مصادر العلم الاجتماعى: إن فكرنا يماثل الأرواح التى وفقا لأسطورة إر Er (أو المكان فى العالم السفلى الذى تم فيه أرواح الموتى إلى مستقرها الأخير) قد شربت من اء نهر النسيان Léthé بعد أن اختارت نصيبها من التحديدات، ففكرنا قد نسى النشوء الفردى والنشوء النوعى لبناة الخاصة التى كان يمكن - لأنها تجد مبدأها في بنى المجال الاجتماعية التى أسسها التاريخ - أن تعود من جديد إليه بواسطة معرفة التاريخ ومعرفة بنية هذه المجالات. وسيكون الجهد الذى بذلته هنا لمحاولة دفع هذه المعرفة إلى الأمام مبررا فى نظرى إذا كنت قد نجحت فى التوضيح (والإقناع) بأن فكرة الشروط الاجتماعية للفكر ممكنة، وأنها تعطى للتفكير إمكانا للحرية بالنسبة إلى هذه الشروط.



- ٢ -

التكوين الاجتماعى للعين

أنا لا أفسر لأننى أحس

اننى فى بيتى داخل الصورة الحاضرة

لودفيج فتجنشتين

بدا لى كتاب ميشيل باكسندال Baxandall «عين القرن الخامس عشر»[١] على الفور بمثابة تحقيق نموذجى لما يجب أن يكون عليه علم اجتماع للادراك الحس الجمالى، وكذلك بمثابة مناسبة لمحو آثار نزعة مثقفة كانت تستطيع أن تبقى داخل العرض الذى قمت به منذ سنوات، للمبادىء الأساسية لعلم يدرس الإدراك الحسى الفنى[٢].

وعندما وضعت ادراك العمل الفنى بوصفه فعلا من أفعال حل الشفرة، فقد افترضت أن العلم الذى يدرس العمل الفنى غايته إعادة بناء الكود الفنى Le Code (أو الشفرة أو الرموز الاصطلاحية)، وتلك الشفرة مفهومة بوصفها نسقا من التصنيف (أو من مبادىء التقسيم) قد تأسس تاريخيا[٣] ويتبلور فى مجموع متناسق من الكلمات يسمح بتسمية الفروق وإدراكها[٤] . ومعنى ذلك بطريقة أدق هو أن غاية ذلك العلم إنجاز تاريخ لهذه الشفرات أو الرموز الاصطلاحية، فهى أدوات الادراك الحسى التى تتغاير فى الزمان والمكان تبعا لتحولات الأدوات المادية والرمزية للانتاج على وجة الخصوص.[٥] وأنا ارتكز

1 - M. Baxandall, Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style, Oxford University Press, 1972, Trad Fr. de Y. Delsaut, L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l' Italie de la Renaissance, Paris, Gallimard, 1985.

باكسندال التصوير والتجربة فى ايطاليا القرن الخامس عشر. كتاب أولى فى التاريخ الاجتماعى للاسلوب التصوير وترجمته الفرنسية..

2 - Cf. P.Bourdieu "Eléments d'une Théorie Sociologique de la perception artistique Revue Internationale des Sciences sociales, vol XX,n° 4,1968, P. 640 - 664.

بورديو عناصر لنظرية سوسيولوجية فى الادارك الفنى - المجلة العالمية للعلوم الاجماعية

3 - Ibid, P. 548

4 - Ibid, P. 656

5 - Lbid, P. 649.

٣ - نفس المصدر . ص ٦٤٨

٤ - نفس المصدر ص ٦٥٦

٥ - نفس المصدر ص ٦٤٩

هنا على تحليل إحصائى لتغاير تفضيلات جمهور المتاحف الأوروبية وفقا لمتغيرات اجتماعية مختلفة (مثل مستوى التعليم والعمر ومحل الإقامة والمهنة.. الخ) لإثبات أن مقولات الإدراك التى تعتبر بسذاجة كلية وأبدية والتى يطبقها هواة الفن فى مجتمعاتنا على العمل الفنى هى مقولات تاريخية ينبغى إعادة بناء تكوينها النوعى، بواسطة التاريخ الاجتماعى لابتكار الاستعداد «الخالص» والقدرة الفنية، وإعادة بناء تكوينها، الفردى بواسطة التحليل التفاضلى لامتلاك هذا الاستعداد وتلك القدرة. وبعبارة أخرى يجب التذكير بأن لعب الحساسية بلا غرض والمزاولة الخالصة لملكة الشعور على حد قول كانط يفترضان شروط إمكان تاريخية واجتماعية متميزه تماما، فاللذة الجمالية، تلك اللذة الخالصة « التى يجب أن يكون من المستطاع أن يحس بها كل إنسان» هى امتياز أولئك الذين يملكون الوصول الى الشرط الاقتصادى والاجتماعى الذى يمكن فيه ان يتأسس على نحو دائم الاستعداد «الخالص» المنزه عن الغرض.

وبعد ذلك فعلى الرغم من أن مقصدى كان منذ البداية محاولة تفسير المنطق النوعى للمعرفة الحسية، التى تابعت تحليلها فى نفس الوقت تقريبا فيما يتعلق بموضوعات تجريبية شديدة الاختلاف (مثل طقوس «القبيلى» عند سكان مناطق الجزائر الجبلية) فقد وجهتنى مشقات كثيرة عند قطع الصلة بالمفهوم، المتسم بنزعة المثقفين الذى يتجة حتى التقليد الأيقونى المؤسس على يدى بانوفسكى وعلى الأخص داخل تقليد نظرية العلامات الذى كان فى أوجه حينئذ – إلى تصور إدراك العمل الفنى بوصفه فعلا من أفعال حل الشفرة أو كما كان يحب الناس أن يقولوا – من أفعال «القراءة» بواسطة وهم نموذجى للقارىء الذى يميل تلقائيا الى ما يسميه أوستن «وجهة نظر الدارسين». ووجهة النظر هذه هى أساس نزعة» «فقة اللغة» التى تدفع وفقا لباختين إلى معالجة اللغة الحية باعتبارها إحدى اللغات الميتة كاللاتينة تتطلب حل شفرتها (وليس التكلم بها أو فهمها فى الحياة العملية) أو على نحو أعم هى أساس النزعة التأويلية التى تؤدى إلى تصور كل فعل من أفعال الفهم وفقا لنموذج «الترجمة» وإلى اعتبار إدراك أى عمل ثقافى كائنا ماكان فعلا عقليا من أُعمال حل الشفرة أو فكها مفترضا الاكتشاف الواعى والتطبيق الواعى لقواعد الإنتاج والتفسير.

وهذه فى الحقيقة هى مفارقة الفهم التاريخى لعمل أو ممارسة ينتميان الى الماضى مثل لوحة لبييرو ديلا فرانسيسكا – أو لممارسة أو عمل صادرين عن تقليد أجنبى مثل شعائر «القبيلى» الجزائرية: وينبغى لتلافى النقص فى الفهم (الحقيقى) المعطى فورا وتلقائيا لأفراد السكان الأصليين المعاصرين أن يقوم الدارسون الأجانب أو المطلون بجهد لإعادة بناء الشفرة التى توجد مغروسة فيهم، ولكن دون أن ننسى لذلك أن جوهر الفهم الأصلى

هو أنه لايفترض بأى حال مثل هذا الجهد العقلى لإعادة البناء والترجمة، وأن السكان الأصليين المعاصرين بخلاف المفسرين يغرسون فى فهمهم مخططات عملية لاتظهر للوعى أبدا بوصفها كذلك (على طريقة قواعد النحو على سبيل المثال). وبإيجاز إن على المحلل أن يدمج فى نظريته عن إدراك العمل الفنى نظرية عن الإدارك الأولى بوصفه ممارسة دون نظرية أو مفهوم، يقدم لها بديلا بواسطة الجهد الهادف الى بناء شبكة تفسير، أو نموذج قادر على تعليل الممارسات والأعمال. ولايعنى ذلك إطلاقا أنه يبذل مافى وسعة لمحاكاة أو لا ستنساخ التجربة العملية للفهم على نحو عملى (بالمنطق العزيز على قلب ميشيليه (المؤرخ الكبير لفرنسا وثورتها ١٧٨٩ - ١٨٧٤) وكثيرين غيره منطق «بعث الماضى») - حتى إذا كان التمكن الصريح من المخططات المنغمسة فى الانتاج والفهم فى التطبيق العملى يمكن أن يؤدى إلى إمكان مكابدة التجربة العملية للسكان الأصليين المعاصرين على نمط «كما لو» quasi .

وهكذا شجعنى تحليل ميشيل باكساندال على أن أنجز حتى النهاية - على الرغم من كل العوائق الاجتماعية التى تعترض مثل هذا الانتهاك للتراتب الاجتماعى للممارسات والموضوعات - ذلك النقل لكل ما تعلمته تحليلاتى - للأعمال الطقسية لفلاحى القبيلة الجزائرية أو لاجراءات تقييم المدرسين أو النقاد وكان مناسبا للمنطق النوعى للحس العملى، الذى يكون الحس الجمالي حالة خاصة من حالاته. إن علم نمط المعرفة الجمالية يجد أساسه فى نظرية للممارسة بوصفها ممارسة أى بوصفها نشاطا مؤسسا على عمليات معرفية تضع فى التطبيق نمطا للمعرفة ليس هو نمط المعرفة والمفهوم دون أن تكون لذلك نوعا من المشاركة الصوفية الغامضة يعجز عنه الوصف فى الموضوع المعروف كما يريد فى الأغلب أولئك الذين يستشعرون نوعية المعرفة الجمالية.

وبالمثل إن اكثر الناس حرمانا من الثقافة اليوم يبدون ميالين الى ذوق يقال عنه «واقعى» لأنهم لعدم امتلاكهم فى الحالة العملية مثل هاوى الفن، المقولات النوعية الصادرة عن اكتساب مجال الانتاج الفنى استقلاله والتى تسمح بالادراك الفورى للفروق فى الطريقة والأسلوب[٦]، لن يستطيعوا أن يطبقوا على أعمال الفن إلا المخططات العملية التى يطبقونها فى المعيشة اليومية[٧]. وبالمثل فقد كان معاصرو پييرو ديلا فرانسيسكا يد مجون فى إدراك لوحاته مخططات صادرة عن تجربتهم اليومية فى الوعظ والرقص والسوق. ولايشترك الفهم

---

6 - Cf. .P. Bourdieu, Élements d'une Théoorie Sociologique de la perception artisque, Reuve internationale des sciences sociales, vol. XX, n° 4. 1968, P.646.

بورديو: عناصر نظرية سوسيولوجية فى الإدراك الفنى

7 - Ibid., P. 642

المباشر الممنوح لهم على هذا النحو فى الكثير مع الفهم الذى تقدمه لهاوى الفن المثقف فى عصرنا تلك العين «الكانطية» التى جرى ابتكارها وبناؤها فى غمار جهد الرسامين وبواسطته، لكى يؤكدوا استقلالهم وخاصة تأكيدهم لتمكنهم مما يرجع إليهم كفنانين فى تقسيم العمل داخل الانتاج الرمزى أى تمكنهم من الطريقة والشكل والأسلوب.

عين القرن الخامس عشر فى ايطاليا[٨]

تعوقنا علاقة الألفة الزائفة التى نقيمها مع تقنيات التعبير والمضامين التعبيرية لتصوير القرن الخامس عشر، وخاصة مع الرمزية المسيحية التى يخفى ثباتها الاسمى التغايرات الواقعية العميقة على مر الزمان، عن إدراك كل المسافة الفاصلة بين مخططات الإدراك والتقييم التى نطبقها على هذه الأعمال والمخططات التى تستدعيها موضوعيا والتى كان يطبقها المخاطبون المباشرون. ولاشك فى أن الفهم الذى نسطيع امتلاكه عن هذه الأعمال، وهى أعمال فى آن معا مفرطة فى القرب فلا توقع فى الحيرة ولا تفرض فكا للشفرة جيد التسليح، ومفرطة فى البعد فلا تمنح نفسها على نحو فورى للإحاطة السابقة على التفكير، شبه الجسمية لتطبع متكيف، يمكن أن يكون مهما يكن بمثابة فهم خادع مصدرا للذة شديدة الواقعية. ويبقى أن جهدا حقيقيا فى مجال الإثنولوجيا التاريخية هو وحده الذى يستطيع أن يسمح بتصويب أخطاء الملاءمة التى أمامها مزيد من الفرص لكى تمر دون أن تلمح بالنسبة الى حالة الفنون التى تسمى بدائية – وعلى الأخص الفن الزنجي – حيث التنافر بين التحليل الإثنولوجى والخطاب الجمالى لايستطيع أن يفلت منه الدارسون الجماليون حتى أشدهم تمرسا. فهناك فى الحقيقة القليل من الحالات التى يفترض فيها البناء العلمى للموضوع على نحو واضح مثلما هى الحال هنا هذا الشكل من الجسارة العقلية شديدة الندرة ولكنها ضرورية لقطع الصلة بالأفكار المتداولة، ومجابهه اللياقة والتفكير فى أعمال بلغت درجة من الإقرار والتقديس مثل أعمال بييرو ديلا فرانسيسكا أو بوتيتشيلى فى حقيقتها التاريخية كأعمال تصوير صنعت «لأصحاب الحوانيت» (فالقرن التاسع عشر الذى اخترع جماليتنا يقول بصوت عال ما لا يسمح بالتفكير فيه اليوم).

ولقطع الصلة بنصف الفهم الخادع الذى يتأسس على إنكار الطابع التاريخى، يجب على المؤرخ أن يعيد بناء «العين الأخلاقية والروحية» لانسان القرن الخامس عشر، أى فى المحل الأول الشروط الاجتماعية لتلك **المؤسسة** – والتى بدونها لا يكون هناك طلب، من ثم لا

---

٨ – الصفحات التالية هى صيغة معدلة من مقال لى بالاشتراك مع إيفيت ديلسو
بورديو وإى ديلسو: نحو علم اجتماع للإدراك

يكون هناك سوق للتصوير - مؤسسة الاهتمام بالتصوير، ووجود مصلحة فيه، وعلى نحو أدق الاهتمام بهذا النوع الفنى أو ذاك بهذه الطريقة أو تلك، وبهذا الموضوع أو ذاك: «متعة الامتلاك، ومتعة ورع متوهج، ووعى مدنى معين، واتجاه الى احتفال ذاتى بذكريات وربما إلى دعاية للذات، وضرورة أن يجد الرجل الثرى شكلا من الإرضاء بواسطة الجدارة والقبول، إنه ذوق فى التصوير: وفى الواقع إن الزبون الذى يعقد طلب مشتريات من اعمال الفن ليس فى حاجة قط الى تحليل دوافعة الحميمة، لأن الأمر يتعلق عموما بأشكال من الفن اتخذت طابع المؤسسة مثل تلك البطانة الخشبية المرسومة وراء المذبح والصور الجدارية فى المصلى العائلى وصورة العذراء فى القاعة، والأثاث الحائطى فى غرفة العمل - فتلك الأشكال تقم على نحو مضمر بدلا منه بترشيد دوافعه، كما تقوم بتجميل الواقع وهى بقدر كبير تفرض على الرسامين ما يجب عليهم القيام به[٩] فالوحشية أو البراءة التى تتأكد بواسطتها متطلبات الزبائن، وعلى الأخص، اهتمامهم بما يأخذونه مقابل نقودهم فى العقود الموقعة تشكل بذاتها المعلومات الأولى ذات الأهمية عن موقف المشترين فى القرن الخامس عشر من الأعمال الفنية. وبالتضاد والتقابل المعلومات عن النظرة «الخالصة» قبل أى اشارة الى القيمة الاقتصادية - التى يستشعر المتلقى المثقف اليوم وهو نتاج مجال للانتاج اكثر استقلالا، أنه ينظر بها الى اعمال الحاضر «الخالصة» مثلما ينظر بها الى اعمال الماضى «غير الخالصة».

وقد طال الزمان بالرابطة بين الراعي أو صاحب العمل والرسام، وهى تبدو باعتبارها علاقة تجارية بسيطة يفرض فيها مقدم الطلب مايجب على الفنان أن يرسمه، وبعد أى مهلة وبأى ألوان. ولم تكن القيمة الجمالية بالمعنى الدقيق للأعمال موضع تفكير حقيقى باعتبارها قيمة جمالية أى مستقلة عن القيمة الاقتصادية، فقد كانت القيمة الاقتصادية تقاس أحيانا بمزيد من السوقية وفقا للمساحة المرسومة أو بالوقت المنفق فى رسمها، وغالبا ما كانت تتحدد تلك القيمة الاقتصادية شيئا فشيئا بتكلفة المواد المستخدمة، والبراعة التقنية للرسام[١٠] التى يجب أن تتجلى بوضوح فى العمل نفسه[١١]. وإذا كان الاهتمام بالتقنية كما يشير باكسندال لا يتوقف عن النمو على حساب الاهتمام بالمواد، فإن ذلك يرجع دون شك الى أن الذهب صار نادرا وأن السعى إلى التميز عن محدثى الثراء كان يدفع إلى

---

9 -- M. Baxandall, , op. cit, p. 3

باكسندال: التصوير والتجربة فى ايطاليا القرن الخامس عشر: كتاب أولى فى التاريخ الاجتماعى للأسلوب التصويرى.

مصدر سابق

10 - Cf. Baxandall, op. cit, p. 16.

11 - Ibid., p. 23

رفض الاستعراض المتفاخر للثراء سواء فى التصوير أو فى الثياب، على حين جاء التيار ذو النزعة الإنسانية مدعما لنزعة الزهد المسيحية. وبمقدار ما اكتسب مجال الانتاج الفنى من استقلال أصبح الرسامون شيئا فشيئا أكثر قدرة على إظهار التقنية للنظر وعلى إعلاء قيمتها، فالتقنية والطريقة وبراعة الصنعة manifattura ومن ثم الشكل، هى بخلاف الموضوع الذى يفرض عليهم فى أغلب الأحيان ينتمى إليهم هم أنفسهم خاصة.

ولكن تحليل «الاستجابات الواعية إلى هذه الدرجة أو تلك من جانب الرسامين لشروط السوق ومايستطيعون أن يفيدوه منها لكى يؤكدوا استقلال حرفتهم، وتحليل النزوع المتزايد من جانب زبائنهم لإعطاء امتياز للجانب التقنى من العمل، وللتجليات المرئية «ليد المعلم»، يرجعنا إلى تحليل الطاقات البصرية للزبائن، وللشروط التى يستطيع فيها البسطاء العاديون أن يكتسبوا المعارف العملية التى تضمن لهم وصولا أو نفاذا فوريا إلى أعمال التصوير، وأن يتاح لهم تقدير البراعة التقنية لمؤلفيها.

إن إعادة بناء «رؤية للعالم» مشروع يبدو مبتذلاً كما يتكشف عن غرابة شديدة، أى قد يكون مستحيلا طالما يقتضى بذل الجهد لإعطاء معنى للمفهوم العتيق عن النظرة الى العالم Weltanschauung أو حدس العالم فى كليته، وهو من أشد مفاهيم التقليد العلمى ابتذالا. ويرجع ذلك فى المحل الأول كما يلاحظ باكسندال نفسه الى «أن الجزء الأكبر من العادات البصرية لمجتمع ما ليس بطبيعة الحال مسجلا فى الوثائق المكتوبة» ويرجع بعد ذلك الى أن الاستعمال الذى يبدو أنه يفرض نفسه «لشهادات النشاط البصرى» مثل اللوحات أو الرسوم يفترض أن المشكلة التى نطلب منها الإسهام فى حلها قد حلت فعلا. وفى الحقيقة إن المؤرخ يرتكز على هذه الحلقة المفرغة أو على هذا الدور المنطقى عندما يفترض أن العوامل الاجتماعية تشجع على تكوين استعدادات بصرية تترجم نفسها بدورها الى عناصر يمكن التعرف عليها وتمييزها بوضوح فى أسلوب الرسام(١٣). فالإلمام بالاستعدادات المعرفية والتقييمية، دون انفصال بين الجانبين، الذى يصل إليه المؤرخ فى اعتماده على مصادر مكتوبة تلمس استعمالات علم الحساب والممارسات والتمثيلات الدينية أو تقنيات الرقص فى القرن الخامس عشر الإيطالى يسمح له بان يفهم أعمال التصوير فى منطقها التاريخى، ويسمح عن طريق ذلك بان يتناولها باعتبارها وثائق عن رؤية تاريخية للعالم، وبأن يجد داخل الخصائص المرئية للتمثيل التصويرى دلالات تتعلق بمخططات الإدراك والتقييم التى يدمجها الرسام والمتلقون فى رؤيتهم للعالم وفى رؤيتهم للتمثيل التصويرى للعالم.

---

12 - M. Baxandall . op. cit, p. 109
13 - Ibid, Préface.

إن «العين الاخلاقية والروحية» التى شكلها الدين والتربية والأعمال التجارية»[١٤]، عين القرن الخامس عشر ليست إلا أنساق مخططات الادراك والتقييم والحكم والاستمتاع التى إن تكن قد اكتسبت فى ممارسات الحياة اليومية – فى المدرسة وفى الكنيسة وفى السوق وعند سماع الدروس والخطب أو المواعظ، وعند كيل كومات القمح او قياس قطع الصوف او عند حل مسائل الفوائد المركبة أو التأمينات البحرية فلابد أن توضع موضع التطبيق فى كل نواحى الوجود العادية وكذلك فى إنتاج الأعمال الفنية وإدراكها.

ويهدف باكسندال فى مواجهة الخطأ المغرق فى النزعة العقلية المجردة الذى يترصد للمحلل دائما الى استعادة «تجربة اجتماعية» بالعالم، مفهومة باعتبارها التجربة العملية التى تكتسب فى التعود على عالم اجتماعى معين، أى فى الحالة المدروسة استعادة تطبع تاجر، أو كما يقول هو نفسه فى موجز تخطيطى على نحو مقصود لتحليلاته، تطبع رجل أعمال يتردد على الكنيسة وله ذوق فى الرقص[١٥].

وهذه المخططات العملية المكتسبة فى ممارسة التجارة والمستثمرة فى تجارة أعمال الفن ليست هى المقولات المنطقية التى تهدف الفلسفة الى أن تسبغها على اللوحة. وحتى فى حالة محترف إصدار احكام على الذوق مثل الناقد كريستوفورو لاندينو Cristoforo Landino فإن الألفاظ المستعملة فى تمييز خصائص اللوحات والتى يمكن فهمها بوصفها «التعبير عن استجابة للوحات بطريقة واضحة وكذلك عن المبدأ الكامن لمخططات الحكم عليها»[١٦] تنتظم معا وفقا لبنية محددة ولكن ليس لها الاتساق الصورى لتصميم منطقى بالمعنى الدقيق: فالعدة المفهومية التى يقترحها لانديتو لإدراك النوعية التصويرية للقرن الخامس عشر لاتتجاوز مصطلحات من قبيل نقاء ورقة وأناقة وزخرفة وتنوع ورشاقة وامتلاء بالحيوية وورع ومنظور وطابع خاص وتكوين وتصور وإيجاز ومحاكاة للطبيعة وهواية للصعاب. ولهذا المصطلحات بنية: فهى تتعارض أو تتساند، وتتطابق أو يتضمن بعضها بعضا. وسيكون من السهل أن نرسم خطا بيانيا تتضح فيه هذه العلاقات، ولكن ذلك سيدخل تصلبا نسقيا لاتمتلكه هذه المصطلحات ولايجب أن نمتلكه فى الممارسة[١٧].

---

14 - Ibid, P. 109

15 - M. Baxandall, Painting and Experience in Fifteenth Century Italy, op. cit, P.3

16 - Ibid. P. 110.

17 - Ibid. P. 150

١٧ – ويتضح هذا الاهتمام بتفادى اعتبار أشياء المنطق منطقا للأشياء فى العناية التى استقبل بها باكسندال كل بحث عن المصادر التاريخية وخاصة الفلسفية للكلمات التى عبر عنها الرسامون أو أصدقاؤهم عن «أفكارهم» حول التصوير وحول الفن. قارن باكسندال «حول ذهن ميكلا نجلو».

وتترابط الأبعاد المختلفة التى لابد أن يعزلها التحليل من أجل احتياجات الفهم والتفسير ترابطا وثيقا فى وحدة التطبع. كما أن الاستعدادات الدينية للرجل الذى يتردد كثيرا على الكنيسة ويصغى إلى المواعظ تختلط تماما والاستعدات التجارية لرجل الأعمال المتمرس بالحساب الفورى للكميات والأسعار، وقد أثبت ذلك تحليل معايير تقييم الألوان: «بعد الذهبى والفضى فإن اللازوردى هو اللون النفيس فى أعلى مرتبة فهو الأشد صعوبة فى الاستعمال. فهناك تدرجات لون غالية وتدرجات رخيصة. ويوجد بديل للازوردى أقل تكلفة واسمه الازرق الألمانى. [...] ولكى يتفادى الزبائن الخداع فهم يحددون أن اللون الأزرق المستعمل يجب أن يكون من حجر اللازورد، أما الزبائن الاكثر حصافة فهم يحددون درجة لونية معينة من حجر لازورد بسعر فلورين واحد أو اثنين أو اربعة للاوقية» وكان الرسامون وجمهورهم يبدون اهتماما كبيرا بكل ذلك، وكانت تداعيات الزعة الغرائبية والمخاطر المرتبطة باللازورد وسيلة لإبراز شيء مافى جلاء.

وقد يفوتنا ذلك لأن الأزرق الغامق ليس بالنسبة لنا أعمق تأثيرا من الأرجوانى أو القرمزى.

وقد نصل الى فهم متى يستعمل اللون اللازوردى ببساطة ليدل على الشخصية الرئيسية للمسيح أو لمريم فى منظر من مناظر الكتاب المقدس، ولكن الاستخدامات المثيرة للاهتمام بالفعل هى أشد رهافة. ففى صورة ساسيتا Sassetta (١٣٩٢ - ١٤٥٠ مجدد داخل تقاليد القرن ١٤ فى الصورة على المذبح المسماة القديس فرانسوا يتخلى عن ممتلكاته كانت قطعة الملابس التى يتركها القديس فرانسوا لازورديه. وفى «الصلب» لماساشيو (١٤٠١ - ١٤١٨) و(ويعنى هذا الاسم للرسام الضخم الثقيل الحركة، وأسلوبه بطولى متقشف قريب من الواقعية). وهو رسم غنى بألوانه، كانت الحركة الأساسية هى حركة الذراع اليمنى للقديس يوحنا ملونة باللون اللازوردى[١٨].

أساس الوهم الكاريزمى

كان حب أحد أعمال التصوير فى حالة تاجر من تجار القرن الخامس عشر معناه أن يكون العمل صفقة مجزية يغطى نفقاته، وأن يحصل التاجر مقابل نقوده على عمل ملون «بأغنى» الألوان التى تبدو باهظة التكاليف بجلاء ومرسوم وفقا لتقنية تصويرية معروضة بشكل شديد الوضوح - ولكن ذلك - وهو ما يمكن أن يكون تعريفا للشكل السابق على

18 - M. Baxandall, Painting and Experience in Fifteenth Century Italy Op., Cit., P11.

الشكل الحديث للذة الجمالية – هو العثور فيه على ذلك الإشباع التكميلى الذى يتألف من عقد صفقة مربحة، وكذلك على الاعتراف بالذات وعلى أن يكون فى افضل حال وأن يحس أنه فى بيته ويجد فيه عالمه وعلاقته بالعالم: فالهناء الذى يجلبه التأمل الجمالى يمكن أن ينجم عما يعطى له العمل الفنى فرصة أو مناسبة للتحقق فى شكل تكثفه المجانية، من أفعال الفهم الناجحة التى تصنع السعادة باعتبارها تجربة توافق فورى مع العالم، سابقة على الوعى وعلى التفكير، كانها لقاء عجائبى بين الحس العملى والدلالات المتجسدة موضوعيا. ومعنى ذلك أن الإيديولوجية الكاريزمية التى تصف حب الفن بلغة صاعقة من السماء (حب مفاجىء) هى «وهم جيد التأسيس»: فهى تصف جيدا علاقة الحث والإغراء المتبادلة بين الحس الجمالى والدلالات الفنية التى يكون قاموس علاقة العشق الجنسى تعبيرا قريبا منها وأقلها فى عدم المطابقة أو الإحكام، ولكنها تمر فى صمت على الشروط الاجتماعية لامكان هذه التجربة.

فالتطبع يراود الموضوع ويستجوبه ويستنطقه، والموضوع من جانبه يبدو انه يراود وينادى ويستحث التطبع، فالمعارف والذكريات والصور التى تنصهر كما يلاحظ باكسندال فى الصفات المدركة مباشرة لاتستطيع بداهة أن تنبثق إلا لأنها تبدو بالنسبة لتطبع مؤهل، مستحضرة (على صيغة اسم المفعول) على نحو سحرى بواسطة هذه الصفات (الفاعلية السحرية التى ينسبها لنفسه فى أغلب الأحوال الشعر الذى يجد مبدأه فى ذلك النوع من التوافق شبه الجسمى، فيضفى على الكلمات وتداعياتها سلطة إبراز تجارب مطمورة فى ثنايا الجسم). وبإيجاز اذا كانت التجربة الجمالية، كما لايكف اصحاب المذهب الجمالى عن الإعلان، هى من شأن من شئون الحس والعاطفة وليس من شئون فك الشفرة أو الاستدلال، فسيحقق الديالكتيك بين الفعل المقّوم (بالكسر) والموضوع المتكوِّن (بالكسر) اللذين يتبادلان والمراودة فى العلاقة الغامضة من حيث الجوهر بين التطبع والعالم.

إن العقد بين جيرلاندايو Ghirlandaio (١٤٤٩ – ١٤٩٤ أفضل مصورى الجداريات فى فلورنسا، وكان مايكلانجلو تلميذا متدربا على يديه) وبين رئيس دير «مستشفى أبرار فلورنسا» فيما يتعلق بصورة «سجود المجوس» يوضح أن الرسم الذى يجد فيه الحس الاقتصادى ما يحسبه هو أيضا الذى يشبع الحس الدينى، وذلك بتحقيق التناسب بين القيمة الاقتصادية للألوان والقيمة الدينية لحملة هذه الألوان فى الصور المقدسة، وبرسم المسيح أو العذراء بلون الذهب واستخدام اللازورد فى إبراز قيمة إيماءة القديس يوحنا. ولكن من المعروف عن طريق اعمال جاك لو جوف Le Goff (المؤرخ الفرنسى المولود عام ١٩٢٤ المتخصص فى تاريخ القرون الوسطى ومدنية الغرب فى العصر الوسيط) أن روح الحساب عند التاجر وجدت تطبيقا لها فى الدائرة الدينية بالمعنى الدقيق، فظهور المطهر

(المعبر الى الجنة فى العالم الآخر) الذى أدخل المحاسبة فى النسق الدينى قد تطابق مع مولد البنك[١٩].

ويكفى أن نضيف الإشباع الأخلاقى (والسياسى) الذى يحققه إدراك تمثيل منسجم وتوافقى، متوازن وباعث على الطمأنينة للعالم المرئى، وببساطة، لذه ممارسة مجانية دون تبرير لقدرة تأويلية، لكى نرى أنه فى حالة إنسان القرن الخامس عشر. فإن تجربة الجمال فيما يمكن أن يكون لها من إعجاز ناشئة عن علاقة الاندماج المتبادل الذى يتحقق بين الجسم الذى تلقى تنشئة اجتماعية وموضوع اجتماعى يبدو أنه صنع لاشباع كل الحواس التى تأسست اجتماعيا: حس النظر وحس اللمس وكذلك الحس الاقتصادى والحس الدينى.

ويمثل التحليل التاريخى الذى يتخلى عن العموميات اللفظية لتحليل الماهية لكى يتغلغل فى الخصوصية التاريخية لموقع معين وللحظة معينة انتقالا ضروريا، ولحظة حتمية (ضد النزعة النظرية الفارغة) لابد أن يتم تجاوزها (ضد النزعة التجريبية المفرطة العمياء). لكل بحث علمى حقيقى عن («اللامتغيرات» وتستطيع معرفة الشروط والاشتراطات التاريخية بالمعنى الدقيق للذة العين فى القرن الخامس عشر أن تؤدىء الى ما يشكل دون شك المبدأ اللامتغير الثابت، المبدأ العبر تاريخى للإشباع الفنى بمعنى الكلمة، ذلك التحقيق المتخيل للقاء السعيد على نحو شامل بين تطبع تاريخى والعالم التاريخى الذى يحاصر هذا التطبع والذى يقطنه هذا التطبع.

---

19 - J. Le Goff The Usurer and Purgatory,in The Dawn af Modern Banking, Los Angeles, Yale University 1979, p. 25 - 52 aussi, La Naissance du Purgatoire, Paris, Gallimard, 1981.

١٩ لوجوف. المرابى والمطهر فى فجر الاعمال البنكية الحديثة (بالأنجليزية) وكذلك مولد المطهر بالفرنسية.

- ٣ -

نظرية من خلال فعل القراءة

كن حذرا إذا كنت لا ترغب فى
أن تأخذ أثناء هذا اللقاء مع چاك
ومعلمه الحق على أنه الباطل والباطل
على أنه الحق. وها قد أصبحت
محنكا وسأغسل يدّى منك.

دينيس ديدور فى رواية جـاك
القدرى

رأيت كثيرا جدا فى الراويات
أننى أنا الذى أدفع، وأعطى قوة
التصديق و«الحياة» لتعبيرات لايكلف
معظمها المؤلف شيئا (وأنا أتكلم عن
أفضل الروايات، حيث ٧٥٪ من
الجمل قابلة للتغيير حسب المشيئة
ad libitum مثلما هى الحال من
جهة أخرى «فى الحياة» مع المدركات
الحسية الجارية)

بول ڤاليرى

«عندما ماتت الآنسة إميلى جريرسون Grierson ذهبت مدينتنا كلها إلى الجنازة: فالرجال حركتهم عاطفة احترام لصرح أثرى قد اختفى والنساء دفعهن على الأخص فضول لرؤية مافى داخل منزلها الذى لم يره أحد منذ عشرة اعوام، باستثناء خادم مسن يعمل بستانيا وطباخا فى آن معا[1]. وتبدأ القصة كما تبدأ أى قصة، مطابقة لقواعد النوع الأدبى: شخصية رئيسية هى الآنسة إميلى جريرسون مرسومة بعناية باعتبارها شخصية

1 - W. Faulkner, "Une rose Pour Emily" in Treize Histoires, Paris, Gallimard, 1939. P. 135.
وليام فوكنر قصة «وردة لإميلى» فى مجموعة ثلاث عشرة قصة مترجمة الى الفرنسية.

بارزة، وشخصيات ثانوية مقسمة حسب الجنس وتتطابق سماتها المميزة مع القالب المتكرر (نزعة الانقياد عند الرجال وفضول النساء)، وراو يقبل المواضعات المعتادة للنوع الأدبى، ويماثل المجموعة بدقة (نحن وجدنا، قرأنا مدينتنا)، بالإضافة الى عدد مترابط من المؤشرات الزمانية على وجه الخصوص (منذ عشرة اعوام) التى تقدم ما لا يعرف من الغرائب.

ولتقديم الآنسة إميلى الأثر المجيد الباقى من ماض اضمحل (صرح منهار Fallen monument بالإنجليزية). كدس فوكنر علامات لافاعلية لها إلا قيمة المظهر ولكنها ملائمة بإحكام لتحريك الافتراضات المسبقة للفهم المشترك كانها عدد مماثل من النوابض، وهى نفسها التى يحشدها الروائيون العاديون فى العادة دون أن يدروا لإحداث تأثير الواقع.

فهو يرتكز مثلا على فكرة النبالة - وكل ما تتضمنه العبارة الشهيرة «للنبالة التزاماتها»، المستشهد بها صراحة فى النص، لاستحصار صورة شخص مسن شديد الوقار، آخر الباقين من عائلة كبيرة حل بها الخراب ورمز للتقاليد السالفة، وكذلك لاستثارة كل التوقعات المغروسة فى هذا النوع من الجوهر الاجتماعى.

إن فكرة النبالة - وهى حكم مسبق ملائم مؤسس اجتماعيا ومن ثم مزود بكل قوة يمتلكها ما هو اجتماعى - تعمل فى آن معا بوصفها مبدأ لبناء الواقع الاجتماعى مقبولا ضمنيا من جانب الراوى وشخصياته كما هو مقبول من جانب القارىء، وبوصفها مبدأ للتوقعات التى تجد فى المعتاد تأكيدها فى الوقائع بمقدار ما يكون للنبالة وضع ماهية تسبق الوجود وتنتجه، مستدعية أو مستبعدة بحكم التعريف بعض الممكنات. إن قوة الافتراض المسبق تبلغ من الشدة، وإن فروض الاستقراء العملى للتطبع تبلغ من الرسوخ، درجة يقاومان فيها ماهو واضح جلىّ:

«أريد قليلا من الزرنيخ - نظر إليها الصيدلى، وحدقت فيه مباشرة دون أن تطرف عينها ووجهها يشبه راية مرفرفة. وقال الصيدلى ولكن طبعا - اذا كان هذا ما تريدينه فمعنى الكلمات والافعال متعين سلفا بواسطة الصورة الاجتماعية للشخصية التى تصدرها، وحينما يتعلق الأمر بشخصية فوق مستوى الشبهات جميعا فإن مجرد فكرة القتل تصير مستبعدة.

إن توقعات الفهم المشترك أشد قوة من شهادة الوقائع؛ الحقيقة الرسمية (ذلك مثل اليوم الذى اشترت فيه سم الفئران، الزرنيخ» «مكتوب على العلبة [...] «للفئران». أكثر تأثيرا من الإقرار المتباهى المعتوة أو الكلبى (قالت للصيدلى «أريد بعض السم»، فهنا توجد كل الإشارات المريبة التى يكدسها المؤلف - «الرائحة» وجنون إميلى وهى تقول «إن والدها

لم يمت» الخ – والتى يتم تجاهلها أو تنحيتها عن الوعى على نحو نسقى سواء من جانب مواطنى إميلى أو من جانب القارئ. («لم يقل أحد حينئذ أنها مجنونه. وقد اعتقدنا أنها لا تستطيع أن تسلك على نحو مختلف. وقد استرجعنا كل الشبان الذين أبعدهم والدها ونحن نعرف أنها حينما وجدت نفسها بلا سند، وجب عليها التشبث بمن جردها من الملكية، كما يفعل الناس عادة»). ولم يكتشف سكان جيفرسون الحقيقة إلا بعد موت إميلى أى بعد اربعين عاما من «حدوث الوقائع» فإميلى قد دست السم لعشيقها واحتفظت بجثته فى منزلها طوال تلك السنين، ولايكتشف القارئ تلك الفعلة الشنعاء إلا فى آخر صفحة من القصة.

رواية عاكسة

وماكنا سنمتلك ما يزيد على حبكة محكمة الصنع لروائى ينتمى إلى الواقعية الجديدة لو لم يظهر بالرجوع إلى الوراء أن فوكنر عن طريق تلاعب ماهر بالتعاقب الزمنى قد صمم قصته باعتبارها شركا، فقد استخدم الافتراضات المسبقة للوجود اليومى ومواضعات النوع الروائى للإسهام على طول القصة فى تشجيع استباق معنى قابل للتصديق نجده بغتة قد تم تكذيبه فى النهاية. إن فوكنر فى الحقيقة يصور انتهاكا مزدوجا للثقة، فى المحل الأول فيما قامت به إميلى حينما سمحت لنفسها باستغلال التصور الخرافى إلى هذه الدرجة أو تلك عن الارستقراطية «نحن تخيلناهم فى أغلب الأحيان شخصيات فى لوحة مرسومة») والاجماع حول معنى العالم الذى يؤسسة الاتفاق المضمر بين التطبعات لكى تخدع الصيدلى وكل مواطنيها وخاصة من الرجال، الأكثر استعدادا من النساء وثرثرتهن، لإلحاق افتراض مسبق ملائم بالحقيقة الرسمية العمومية. وفى المحل الثانى فيما قام هو به بالنسبة الى القارئ، باستخدامه كل ما يوافق عليه القارئ ضمنا فى «عقد القراءة» لتوجيه اهتمامه نحو مؤشرات زائفة واثار زائفة، وتحويله عن دلالات زمنية على وجه الخصوص يبذرها دون أن يدع شيئا منها يظهر فى مجرى القصة، على طريقة مؤلف جيد للروايات البوليسية، ولن يستطيع الا قارئ منهجى مثل مناحيم بيرى[٢] Menakkem Perry أن يميزهاوينظمها[٣] وفى الحقيقة إن فوكنر ينقض دون أن يذكر ذلك «عقد القراءة» هذا،

---

2 - M. Perry, Literary Dynamics, How The Order af a Text Creates Its Meanings (Poetics and Comparative Literature).

٣ – وهكذا بالنسبة للصفحات الثلاث الأولى من القصة: «منذ ذلك اليوم فى عام ١٨٩٤ «الجيل التالى» أول يناير دون إشارة للسنه، قبل ثمانى أو عشر سنوات مر مايقرب عن عشر سنوات على وفاة الكولونيل سارتوريس «قبل ثلاثين عاما، بعد مرور سنتين على موت والدها وبعض الوقت على هجر عشيقها لها».

(بمقدار ما يكون هناك أساس للكلام عن عقد، للإشارة إلى الثقة الساذجة التى يضعها القارىء فى قراءته، وحركة الاستغراق الذاتى التى بواسطتها يسقط نفسه بكليتها على القراءة حاملا معه كل الافتراضات المسبقة للفهم المشترك). وللقيام بتلك القطيعة فهو يتسلح باجراءات، مثل بعثرة المؤشرات المقدر لها أن تمر أولا غير ملحوظة وتشبه اجراءات الرواية البوليسية شبها كبيرا، ولكن دون أن يطلب من هذه الاجراءات العادية أن تسمح للقارىء بأن يدرج مرة ثانية، بالرجوع الى الوراء، فى منطق العالم العادى حلا للعقدة له مظهر غير عادى، فهو يستخدمه هنا لتشجيع التوقعات شديدة العادية ولكى يحبطها على أفضل وجه، ولكى يتنكر لها بواسطة خاتمة غير عادية بالفعل بل وتبلغ من خرق كل توقع درجة عالية على أى حال بحيث تستدعى قراءة ثانية أو، على أقل تقدير، نوعا من التلخيص العقلى يفرض على القارىء أن يكتشف على الاقل بطريقة مختلفة التعمية التى وقع ضحية لها كما كان شريكا فيها. إن القارىء الذى تتطلبه «وردة لإميلى» على نحو مضمر هو هذا القارىء غير العادى، ذلك القارىء «فى أعلى مرتبة» كما يقال أحيانا (دون أن يُطرح أبدا السؤال عن الشروط الاجتماعية لإمكان هذه الشخصية الغريبة)، أو بلفظ أدق مابعد القارىء métalecteur (الذى يجعل القراءة موضوعا لقراءته) الذى لا يقرأ القصة ببساطة ولكنه يقرأ القراءة العادية للقصة، والافتراضات المسبقة التى يلتزم بها القارىء، وتجربته العادية فى الزمان والفعل وتجربته فى قراءة قصة «واقعية» أو قائمة على المحاكاة، والمفترض انها تعبر عن واقع العالم العادى وعن التجربة العادية لهذا العالم.

إن وردة لإميلى» هى فى الحقيقة رواية انعكاسية ورواية عاكسة تتضمن فى صميم بنيتها برنامجا (بمعنى برنامج فى نظرية المعلومات) ينعكس على الرواية والقراءة الساذجة. وعلى طريقة الأختبار أو الآلية التجريبية تتطلب تلك الرواية القراءة المتكررة وكذلك المزدوجة وهى القراءة الضرورية لتجميع انطباعات القراءة الأولى الساذجة، والتكشفات المنبثقة عند القراءة الثانية من الإضاءة الارتجاعية التى تسلطها معرفة حل العقدة المكتسبة فى نهاية القراءة الأولى على النص، وخاصة على الافتراضات المسبقة للقراءة «الروائية» بطريقة ساذجة. وهكذا فإن القارىء الواقع فى هذا النوع من الشرك - وذلك بمثابة حث حقيقى لذلك القارىء على عقيدة مغايرة allodoxia متناقضة تناقضا حقيقا مادامت ناجمة عن التطبيق الطبيعى للافتراضات المسبقة للعقيدة الأصلية doxa - مرغم على أن يفضى على الملأ بكل ما ينسبه عادة دون أن يدرى إلى مؤلفين لايدرون فضلا عن ذلك أنهم يتطلبون ذلك منه.

وبارتكاز فوكنر على مجمل الافتراضات المسبقة التى يلتزم الناس بها ضمنيا، وعلى تجربة العالم العادية والتجربة العادية للقراءة، فقد وضع فى الصدارة مجملا من السمات

التى توجه الانتباه إلى الاتجاه العكسى وتحجب البنيه الحقيقة وعلى الاخص فى بعدها الزمنى. وهو يدفع القارئ بإيقاع الاضطراب فى الترتيب الزمنى إلى توقعات سيتم إحباطها فى النهاية مع الافضاء إليه، فى عدم انتظام مدبر، بوعى بحدث غير متوقع، وبالمؤشرات الزمنية التى يمكن أن تسمح له بأن يخلص القصة من عدم الاستمرار، ومن ثم بأن يمسك من خلال ترتيب التعاقبات الواقعية بالدلالات وبصلات السببية والغائية التى لا تظهر الا بالرجوع إلى الوراء انطلاقا من التكشف الختامى.

ولإحداث هذا التأثير فإنه يرتكز فى المحل الأول على الإفتراضات المسبقة واجراءات الكتابة والقراءة الروائية. وعلى طريقة الروائى الذى يتظاهر بتصديق ما يرويه والذى يطلب من القارئ أن يقرأ قصته متظاهر بنسيان أن الأمر يتعلق بحكاية خيالية، فإن فوكنر يضفى الثقة على قصته الظاهرية باستعمال دائم لكلمة «نحن» أو للكلمات غير الشخصية التى تعبر عن إجماع عام لاينسب الى اسم محدد مثل «اعتقد الجميع»، «قالت كل السيدات»، فهو يقدم نفسه بهذه الطريقه باعتباره المتكلم باسم الجماعة، حيث يتفق كل عضو مع كل الآخرين فيما يقره كل فرد منهم لنفسه دون أن يدرى، فى القضايا المقومة لرؤية العالم رؤية مشتركة والتى لا يدرك فيها الوعى وجوده (فى فلسفة سارتر non - thétique). وهو حينما لايفوته ذكر غرائب سلوك إميلى، يعتمد على التصور الشائع عن النبالة لكى يوحى بأن تلك الغرائب غير قابلة لأن تنسب الى الجنون بل هى ترجع الى اصطناع موقف العظمة والكبرياء الارستقراطيتين.

وحينما يطلب من القارئ أن يقرأ قصته وفقا للعرف المقر باعتبارها قصة متخيلة حقيقية، فإنه يعطيه الصلاحية ويشجعه على أن يدخل الى القصة الافتراضات المسبقة التى ينغمس فيها فى الحياة، كما يدخل رؤيته اليومية، مثل مايدفع الى إيلاء مزيد من الثقة للرؤية الذكورية الرسمية التى تبجل المواضعات والأعراف، بالنسبة الى رؤية النساء اللائى يملن من الناحية السوسيولوجية الى طرح الحقائق الرسمية أى الذكورية للتساؤل، وهى التى قدم لها الكشف النهائى تبريرا[٤] .

ولكنه يدمج أيضا فى كتابة القصة تمكنه العملى من الافتراضات المسبقة للكتابة والقراءة العاديتين وهى التى يكون محكوما عليها أثناء قراءة كتاب بدءا من البداية إلى

---

٤ – من البديهى أننا لسنا فى حاجة الى أن ننسب الى المؤلف وعيا صريحا بالآليات التى يضعها موضع التطبيق والتى يمتلك مثل كل عنصر اجتماعى فاعل سيطرة عملية عليها. ومن ثم فمن المحتمل أنه لم يطرح على نفسه السؤال عن جنس القارئ المفترض. ولماذا يفعل ذلك مادامت الآلية وفقا لأى احتمال ستعمل بنفس الدرجة من الإحكام فى حالة أن يكون القارئ امرأة.

النهاية بأن تمر غير ملحوظة، كما يدمج معرفته العملية بالفجوة بين القراءة الساذجة التى تكون مذعنة متعجلة غير مدققة ولا تشغل نفسها بإعادة بناء البنية الكلية للأزمنة والأماكن والقراءة «الدارسة» للقارىء المحترف التى تستطيع الانطلاق عبر انعطافات متعددة إلى الوراء، والتى تجعل بإقامتها الترتيب الزمنى الحقيقى للأحداث كل التصميم المخادع الموحى به الى القارىء الساذج متطاير الشظايا. والدليل المرئى على هذا التمكن المزدوج تقدمه عبارات مثل «كانت تبدو» «وكانت عيناها تبدوان» التى تذكّر بوجهة نظر الروائى والتى ستظهر بالرجوع الى الوراء باعتبارها تذكرة بجهل سكان بلدة إميلى بحقيقة تلك الشخصية وأفعالها. إن هذه الكتابة الانعكاسية تستدعى إعادة قراءة انعكاسية تختلف عن اعادة قراءة عقدة رواية بوليسية نعرف حل لغزها، فى أنها تعمل لا على مجرد اكتشاف مجمل المؤشرات المضللة بل اكتشاف خداع النفس self - deception (بالإنجليزية) الذى استسلم له القارىء الواثق والإجراءات والآثار المرتبطة على الأخص بالبنية الزمانية للقصة، وللقراءة التى عرف الروائى بواسطتها كيف يوقظ الافتراضات المسبقة الاجتماعية التى تؤسس التجربة الساذجة بالعالم والزمان.

زمن القراءة وقراءة الزمن

اذا اكتفينا بهذه القصة لا يكون من المؤكد أننا نستطيع أن نتكلم عن «مفهوم الزمان» عند فوكنر الذى تكلم عنه سارتر فى مقال شهير[٥]. إن عمل فوكنر كروائى يدفعه الى (أو يفرض عليه) العكوف على العلاقة بين زمن الممارسة وزمن القص، وقد صمم على أن يقطع الصلة بشكل جلى مع التصور التقليدى للرواية ومع التمثيل الساذج القائم على التسلسل المطرد لتجربه الزمن: يقول سارتر حينما نقرأ الصخب والعنف يصدمنا أولا ألوان الغرابة فى التقنية. لماذا هشم فوكنر زمن قصته ولماذا أوقع الاضطراب فى شذوره؟ لماذا كانت النافذة الأولى التى تفتح على هذا العالم الروائى هى وعى شخص أبله؟ وسيستهوى القارىء البحث عن معالم الطريق وأن يعيد لنفسه بناء التعاقب الزمنى (ص ٦٥). ولكن أيمكن أن يكون هذا على وجه التحديد مايريد المؤلف الحصول عليه من القارىء: أن يشرع فى إقامة معالم الطريق وإعادة البناء التى لاغنى عنها «ليهتدى إلى طريقه» وأن يكتشف حينما يقوم بذلك كل مافقده حينما يهتدى الى طريقه بسهولة فائقة كما هى الحال فى

5 - J.P. Sartre: A propos de" Le Bruit et La Fureur". La Temoralité chez Faulkner, Situations I, Paris, Gallimard, 1947, P.65- 75

سارتر، «حول الصخب والعنف» مفهوم الزمان عند فوكنر فى مواقف الجزء الأول.

الروايات المنظمة وفقا للمواضعات السائدة (وخاصة فيما يتعلق بالبنية الزمنية للقص). أى حقيقة التجربة العادية بالزمن وتجربة القراءة العادية لقص هذه التجربة.

وتشبه روايات فوكنر أعمال الفن الحركى التى تتطلب لتحقيقها التعاون النشيط من جانب المتفرج. فهى أيضا آلات حقيقية لارتياد الزمن، إن تكن بعيدة عن أن تقترح نظرية مكتملة للطابع الزمنى الذى تكتفى بإيضاحه فهى تفرض على القارىء أن يقوم هو نفسه ببناء تلك النظرية معتمدا على العناصر المقدمة فى القصة نفسها حول موضوع التجربة الزمنية للشخصيات، بل معتمدا على الأسئلة والتأملات حول التجربة الزمنية الخاصة بالعناصر الفاعلة المحركة وبالقارىء، وهى اسئلة وتأملات يفرضها عليه طرح اجراءات القراءة الروتينية للتساؤل. وفى الحقيقة إن القصص الفوكنريه – على طريقة القطع التجريبى للإغفاء العقيدى (سبات الرأى) الذى يمارسه احيانا أصحاب المدرسة الإثنوميثودولوجية ethnométhodologues (الذين يتبعون منهج فلسفة الظواهر ويعتبرون الواقعة الاجتماعية نتاجا للفاعلية بين الذوات الفردية ونتاجا لتعدد التصورات والتمثيلات) – حينمايوحون إلى طالب تسأله امه أن يذهب ليحضر اللبن من المطبخ أن يجيب: «ولكن أين المطبخ؟» – تنكر الاتفاقات المضمرة التى يرتكز عليها الفهم المشترك. مثل الاتفاق الذى يربط الروائى التقليدى بقارئه – وتطرح للتساؤل العقيدة المشتركة التى تؤسس التجربة الاعتقادية بالعالم وبالتمثيل الروائى لهذا العالم.

وفى الالتحام الواعى بالمشروع شديد الغرابة فى ابتذاله الظاهر– الذى ينحصر فى قص حكاية – أى أن يضع المرء نفسه داخل العلاقة التى فُرض عليها التبعيد والحياد مع الممارسة ومع منطقها النوعى وهى علاقة يستلزمها الفعل الاجتماعى للقص – فإن فوكنر وجد نفسه مسوقا الى ان ينقش فى صميم بنية قصصه استجوابا شديد العمق حول تجربتنا مع الطابع الزمنى سواء فى الحياة أو فى حكاية عن حياتنا أو حياة الآخرين. وهذا الاستجواب وبدايات الاجابة التي يقدمها بوسائله الخاصة باعتباره كاتبا هما دعوة لانتاج نظرية فى التجربة الزمنية ليست بالتعبير الصحيح نظرية فوكنر فضلا عن أن تكون النظرية التى ينسبها سارتر الى فوكنر.

ولن يستطاع بناء هذه النظرية الا بشرط التخلى عن الفلسفة التلقائية فى الطابع الزمانى وتجاوزها، ونجد أشد تجليات هذه الفلسفة نموذجية فى التمثيل الروائى، وخاصة فى صيغته الخاصة بالسيرة الشخصية. وهذه الفلسفة التلقائية عن الفعل وعن قص الفعل التى يدمجها الروائى «السابق على فوكنر» وكذلك المؤرخ على الأغلب فى كتابة التاريخ والتى تجد امتدادها الطبيعى فى الفلسفة (الهوسرلية أو السارترية) عن الوعى الزمانى لابد أن تمنع النفاذ الى المعرفة الحقة ببنيه الممارسة: فإن إنتاج الزمان الذى يتحقق فى

الممارسة وبواسطتها لايربطه شيء بتجربة الزمن (بمعنى كلمة Erlebnis الألمانية أى عملية ذاتية، خبرة) حتى اذا افترض تجربة (بمعنى Erfahrung اكتساب المعرفة والمزاولة) أو كما يقول سيرل Searle[٦] مجملا من افتراضات الخلفية background assumptions (بالانجليزية).

وقد قدم لنا فوكنر الكثير من الأمثلة على هذه الافتراضات حينما يتعلق الأمر بتلك التى تدعم فروض أهل بلدة إميلى عن اتجاه علاقتها بعشيقها، هومر بارون أو تكهنهم بمستقبل هذه الصلة، أو تلك التى تدعم أحكامهم الاجماعية أو القاطعة: «وهكذا ففى اليوم التالي كان الجميع يقولون: إنها ستنتحر، وكلنا وجدنا أن ذلك هو أفضل مايتعين عليها أن تفعله ففى بداية تلك العلاقات مع هومر بارون قلنا جميعا أنها ستتزوجه، ولكن بعد ذلك قلنا كلنا..»

إن كل عنصر فاعل يضع نفسه داخل تيار الزمان (يتزمن) فى الفعل نفسه الذى يتجاوز بواسطته الحاضر الفورى نحو المستقبل المتضمن فى الماضى الذى يكون تطبعه نتاجا له، فهو ينتج الزمان فى الاستباق المتوقع لما سيقبل à venir (للمستقبل) الذى هو فى نفس الوقت تحقيق عملى للماضى. ويمكن على هذا النحو التخلى عن التمثيل الميتافيزيقى للزمن باعتباره واقعا فى ذاته، خارجيا ومتقدما على الممارسة دون قبول لفلسفة الوعى التى هى عند هوسرل مرتبطة بالفكرة (التأسيسية) للتزمن أو وجود الذات فى الزمان، وهو ليس الفاعلية المقومة لوعى متعال منتزع من العالم كما هى الحال عند هوسرل، وليس وجود الذات الانسانية، الوجود هناك Dasein (الوجود فى العالم وجودا خاصا بالفرد)، كما هى الحال عند هيدجر، ولكن وجود تطبع متناغم مع تطبعات أخرى (وذلك ضد فكرة هوسرل عن ما بين ذاتيات متعال). إن العلاقة العملية بالعالم وبالزمن وهى مشتركة بين مجموع من العناصر الفاعلة أى البشر يدمجون نفس الافتراضات المسبقة فى بناء معنى العالم الذى ينغمسون فيه، هى التى تؤسس تجربة هذا العالم باعتباره عالم الفهم المشترك (الحس العام). إن التطبع باعتباره حساً عمليا أو منطقا للمارسة وهو نتاج اندماج بنى العالم الاجتماعى وخاصة ميوله الباطنة المحايثه وإيقاعاته الزمنية – يولد افتراضات مسبقة، (assumptions بالإنجليزية) واستباقات بما أن مجرى الأشياء يؤكدها فى المعتاد، فهى تؤسس علاقة من الألفة الفورية أو التواطؤ الانطولوجى مع العالم المألوف غير قابلة إطلاقا للاختزال إلى علاقة بين ذات وموضوع.

---

6 - Cf. J.R. Searle, Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind, Cambridge University Press, 1983.

چي. ر . سيرل القصدية مقال فى فلسفة العقل (بالأنجليزية).

وبإيجار إن التطبع هو مبدأ تشكيل البنية الاجتماعية للوجود الزمانى، لكل الاستباقات والافتراضات التى نبنى من خلالها عمليا معنى العالم، أى دلالته، وكذلك ودون قابلية للفصل، توجهه نحو ما سيقبل à venir ، نحو المستقبل. وهذا هو مايدفعنا فوكنر إلى اكتشافه عن طريق إيقاع الاضطراب بطريقة منهجية فى معنى اللعبة الاجتماعية التى ننغمس فيها سواء فى تجربتنا بالعالم أو فى القراءة الساذجة للقص الساذج عن تلك التجربة. ومعنى اللعبة هو ايضا معنى تاريخ اللعبة وروايه ذلك التاريخ. أى ما سيقبل (المستقبل) الذى يقرؤه فوكنر مباشره فى حاضر اللعبة والذى يسهم فى جعله يجىء عن طريق توجيه الذات بالنسبة إليه دون اضطرار لوضعه صراحة فى مشروع واع، ومن ثم فهو يسهم فى تأسيسه باعتباره مستقبلا ممكنا.

DA CAPO

ابتداء من الرأس

الإيهام

والإيمان الجماعى باللعبة

L'illusion et l' illusio

جعل الشىء حقيقا يتضمن إعطاء الإيهام الكامل بالحقيقة، باتباع المنطق المعتاد للوقائع لا بنسخها حرفيا فى اختلاط تعاقبها. وأنا استنتج من ذلك أن الواقعيين من أصحاب الموهبة كان يجب أن يطلق عليها بالأحرى أصحاب نزعة الإيهام [...]. فكل واحد منا إذن يصنع لنفسه ببساطه إيهاما بالعالم، وهو إيهام شعرى عاطفى حافل بالفرحة والحنين السوداوى، أو بالقذارة والأحزان تبعا لطبيعته. وليس للكاتب من رسالة أخرى إلا أن يعيد بإخلاص إنتاج هذا الإيهام بكل طرائق الفن التى تعلمها والتى يستطيع أن يستعملها.

جى دى موبا سان

ينبغى إذن الإقرار بأن التحليل التاريخى هو الذى يسمح بفهم شروط «الفهم»، أى، الاستحواذ الرمزى الواقعى أو المتخيل على موضوع رمزى يستطيع أن يصحب هذا الشكل الخاص من الاستمتاع الذى نسميه استمتاعا جماليا.

وذلك دون أن نجعل من معرفة الحقيقة، التاريخية شرطا ومقياسا للذة الجمالية (وهذا يؤدى بنا إلى استنكار المتع الأدبية أو الفنية التى هى وفقا لأسطورة امفيتريون Amphitryon نتاج لسوء الفهم) (تنكر زيوس فى هيئته ليغوى امرأته).

إن «التفكيك غير الورع للقص الخيالى» - الذى يقدم نفسه باعتباره تمويها ووهما مثل القص الأدبى (على الأقل حينما يكون قد وصل الى وعى بذاته)، أو - كما يلاحظ سيرل - القص الذى يأخذ مأخذ الجد ما يقوله ويقبل تحمل مسؤليته ومن ثم الذى يكون مقتنعا بالخطأ مثل قصص الخيال العلمى يؤدى إلى أن نكتشف مع مالارميه أن أساس التصديق (والاستمتاع الذى يجىء به التصديق) يكمن فى الايمان الجماعى باللعبة (illusio) والتشبث باللعبة بوصفها لعبة، وقبول الافتراض المسبق الأساسى بأن اللعبة الأدبية أو العلمية تستحق عناء مزاولتها وأن تحمل على محمل الجد. فالإيمان الجماعى الأدبى باللعبة؛ الذى يؤسس تصديق أهمية أو فائدة القص الادبى هو الشرط الذى يكاد الا يكون ملحوظا دائما للذة الجمالية التى هى دائما فى جانب منها لذة ممارسة اللعبة والاشتراك فى القص الخيالى والاتفاق الكامل مع الافتراضات المسبقة للعبة، وهو كذلك شرط الإيهام الأدبى وتأثير التصديق (وذلك أدق من «تأثير الواقع» الذى يستطيع النص أن يحدثه).

ولكى نفهم تأثير هذا التصديق نفسه بتمييزه عن التأثير الذى يحدثه النص العلمى أيضا ينبغى عند اتباع تحليل فوكنر أثناء فعل القراءة أن نلاحظ أن هذا التأثير يرتكز على الاتفاق حول الافتراضات المسبقة أو بدقة اكبر مخططات البناء التى يدمجها القاص والقارىء (وفى الحالة التى حللها باكسندال الرسام والمتلقى) فى انتاج استقبال (تلقى) العمل والتى تصلح لأنها مخططات يشترك القاص والقارىء فى امتلاكها لبناء عالم الفهم المشترك (الحس العام) (فالاتفاق شبه الشامل حول هذه البنى وعلى الأخص البنى المكانية والزمانية هو أساس الإيمان الجماعى الأساسى وتصديق واقعية العالم).

ويمد فلوبير نطاق تساؤلات مالاراميه حول أسس التصديق الذى يمكن اعتباره متعلقا بالدارسين مع تعميق تلك الأسس مادام هذا التصديق مرتبطا بوجود مجالات تشترك فى افتراض وقت فراغ الدراسة Skholè ، وهو يفعل نفس الشىء مع تساؤلات فوكنر حول أسس تصديق ما يعبر عنه النص.ويحدث ذلك فى ألوان من القص تستخدم تأثير التصديق لطرح السؤال حول أسس تأثير التصديق. ففلوبير لا يكتفى بتصوير شخصيات مثل فريدريك أو مدام أرنو تعيش على نحو أدبى مغامرة أدبية، أسطورة عاطفة عظمى (حب

كبير) مستحيلة – تدفع تصديق الأدب أى تصديق القص فى اتجاه اللاواقع وصولا إلى المعايشة الواقعية للقوالب التقليدية المستهلكة الى أقصى مدى فى القص، مثل أسطورة نقاء العشق (يبدو لى أنك ماثلة أمامى عندما اقرأ فقرات الحب فى الكتب). وهو يربط هذا النزوع عند بطله إلى أن يأخذ مأخذ الجد أو هام الفن والحب وإلى عدم مواجهة الواقع إلا من خلال توقع أدبى محكوم عليه بخيبة الأمل بنوع من الطابع المرضى (الباثولوجى) فى التصديق الأولى لواقعية الألعاب الاجتماعية ويعجز فى الولوج الى الايمان الجمعى باللعبه، باعتباره إيهاما بالواقع المقتسم جماعيا والمقر جماعيا. وهو يعقد الصلة صراحة بين هذا الميل الذى لايمكن كبحه الى الهرب فى القص الخيالى الذى يشارك فيه فلوبير بطله فردريك، والذى حققه على نحو ايجابى بكتابة رواية التربية العاطفية التى جسد فيها موضوعيا هذا الميل، وبين نوع من العجز عن أخذ مأخذ الجد كل ألعاب المجتمع الأكثر واقعية، وعالم الفهم المشترك، والتجربة الاعتقادية بالعالم المشترك التى تنتجها تنشئة اجتماعية ناجحة، أى قادرة على إدماج بنى مشتركة مقتسمة تؤسس ما يسميه دور كايم «نزعة الانقياد المنطقية» وبواسطتها الاتفاق أو الإجماع حول معنى العالم.

وبإجاز إن معاودة الرجوع دون كل من روايات «مدام بوفارى» الى «بوفار – وبكوشيه» مروراً «بالتربية العاطفية» إلى شخصيات تحيا الحياة كأنها روايه لأنها تحمل القص الخيالى محمل الجد بدرجة مفرطة لغياب القدرة على أخذ الواقع بجدية، وهى شخصيات ترتكب «خطأ فى المقولة» erreur de Catégorie (أى الخلط بين أنماط مختلفة من التجريد والعمومية) يشبه تماما خطأ الروائى الواقعى وقارئه، تجعل فلوبير يذكرنا ان النزوع إلى إضفاء الواقعية على الأخيلة القصصية (إلى حد الرغبة فى مطابقة وافع الوجود مع تلك الأخيلة مثل دون كيشوت وإما بوفارى أو فريد ريك فى التربية العاطفية) ربما يجد أساسه فى نوع من الانفصال أو من عدم الاكتراث وهو صيغة سلبية من السكينه ataraxie الرواقية (الناشئة عن الاتزان وعدم الاكتراث) يدفع المرء الى أن يرى الواقع باعتباره وهما وإلى أن يدرك الإيمان الجماعى فى حقيقته باعتباره «وهما جيد التأسيس» اذا استعدنا التعبير الذى استعمله دور كايم فى وصف الغيبيات.

ان اخذ الايهام الادبى مأخذ الجد هو بمثابة وضع إيمان جماعى فى مواجهة إيمان آخر، ايمان مقصور على قلة محظوظة Happy Few (بالإنجليزية) هو الايمان الأدبى عقيده الكتبة (المثقفين) امتياز الذين يستمدون معيشتهم من الأدب والذين يستطيعون بواسطة الكتابة أن يعيشوا الحياة باعتبارها مغامرة أدبية، فى مواجهة الإيمان الجماعى الأكثر شيوعا والمنتشر انتشارا شاملا، إيمان الفهم المشترك. لقد كان سانشو بانزا بالنسبة إلى دون كيشوت بمثابه الخادمة التراقية thrace (ذات النزعة العملية) بالنسبه الى

الفيلسوف اليونانى طاليس، فهما تذكير دائم بواقعية عالم الحس المشترك العالم المشترك، الذى يقتسمه الجميع على وجه التقريب، والذى يختلف عن العوالم الخاصة أى تلك الأكوان المصغرة المؤسسة مثل عالم الأدب أو العلم على قطيعة مع الحس المشترك، مع التمسك الاعتقادى بالعالم العادى.

ولكن فلوبير قام بجهده فى تحليل اشكال الإيهام وإشكال الايمان الجماعى وعلاقاتهما بواسطة وسائل «نمط تعبير» أدبى بالمعنى الدقيق، معطيا الفرصة بذلك للإحاطة بالفرق بين التعبير الأدبى والتعبير العلمى فإذا طرح مشكلة القص المتخيل فى الواقع أو الواقع بوصفه قصا متخيلا فإن ذلك يتعلق بنوع من القص هو بلا شك أكثر من أى نوع آخر ملاءمة لإنتاج ايهام بالواقع. ويرجع ذلك الى أنه مثل فوكنر يضع موضع التطبيق البنى الأكثر عمقا للعالم الاجتماعى وهى فى نفس الوقت البنى العقلية التى يدمجها القارىء فى قراءته وهى مطابقة للعالم الواقعى لأنها نتاج لإدماج بنى هذا العالم. كما أنها ملائمة لتأسيس تصديق شديد الاكتمال يتعلق بالقص الذى تبتعثه هذه البنى مثلما تؤسس تصديق التجربة العادية للعالم. ولكن هذه البنى لايتم استخلاصها باعتبارها بنى كما يفعل التحليل العلمى، فهى تسكن تاريخا قصصيا تتحقق داخله وتلبس أقنعه التنكر فى آن معا. فالتعبير الأدبى مثل التعبير العلمى يرتكز على شفرات اصطلاحية متواضع عليها وعلى افتراضات مسبقة مؤسسة اجتماعيا، ومخططات تصنيفية تشكلت تاريخيا مثل التضاد بين الفن والمال تنظم كل تكوين (تأليف) «التربية العاطفية» وكل قراءتها. ولكن التعبير الأدبى لايفضى بهذه البنى والأسئلة المطروحة بخصوصها كما يثار الموضوع هنا إلا داخل قصص عيانية، وتجسيدات مفردة، هى اذا تكلمنا بلغة نيلسون جودمان عينات من العالم الواقعى. وهذه العينات التمثيلية المثّلة التى تقدم أمثلة نموذجية – على نحو شديد العينية مثلما تفعل قطعة نسيج بالنسبة الى الثوب بأكمله – عن الواقع الذى يجرى ابتعاثه، تقدم نفسها بذلك مع كل مظاهر العالم فى الفهم المشترك فهى أيضا مأهولة بالبنى ولكنها متنكرة وراء مظاهر مغامرات ممكنة وأحداث قصصية وأحداث خاصة. وهذا الشكل الموحى الإيمائى الموجز هو الذى يجعل النص الأدبى مثل أجزاء الواقع يفضى بسر البنية ولكن بعد وضع حجاب عليها وقذفها بعيدا عن النظر. وبالتضاد مع ذلك يحاول العلم أن يتكلم عن الأشياء كما تكون دون لطف فى التعبير؛ كما يطلب أن يؤخذ مأخذ الجد حتى وهو يحلل أسس ذلك الشكل المتفرد تماما من الإيمان الجماعى الذى هو الإيمان الجماعى العلمى.

حاشيــــة

مــن أجــل نزعــة نقابيــة للشمــول الإنسانــى

فيما مضى كان السوفسطائيون يتكلمون إلى عدد صغير من الناس، أما الآن فإن الصحافة الدورية تسمح لهم بأن يضللوا أمـة بأكملها.

اونوريـه دى بلزاك.

على خلاف الفصول السابقة فإن هذا الفصل هو فى الواقع، ويريد أن يكون، بمثابة اتخاذ موقف معيارى مؤسس على الاعتقاد بأن من الممكن أن نستخلص من معرفة منطق سيرورة مجالات الانتاج الثقافية برنامجا واقعيا من أجل عمل جماعى يقوم به المثقفون.

ومثل هذا البرنامج يفرض نفسه بإلحاح خاص فى أيام التراجع هذه: فتحت تأثير مجموع مترابط من العوامل المتلاقية أمست المكتسبات الجماعية الثمينة إلى أقصى مدى للمثقفين مهددة، ابتداء من الاستعدادات النقدية التى هى فى آن معا نتاج استقلالهم الذاتى وضمانه. وأصبح الزى العصرى هو الإعلان فى كل مكان بصخب عظيم عن موت المثقفين، أى نهاية واحدة من أخر السلطات المضادة النقدية القادرة على مناوءة قوى النظام الاقتصادى والسياسى. ويختار أنبياء النكبة أقرانهم بوضوح من بين أولئك الذين يكسبون كل شىء من هذا الاختفاء. فالكتبة المرتزقة الذين يدفعهم كما يقول فلوبير«نفاد صبرهم فى أن يروا أعمالهم منشورة أو مجسدة بالتمثيل أو أن يروا أسماءهم معروفة أو موضعا للتمجيد إلى كل أنواع التورط مع سلطات اللحظة الراهنة، من صحيفة واقتصادية أو سياسية، راغبين فى التخلص من هؤلاء الذين يتشبثون بالدفاع عن أو تجسيد الفضائل والقيم المهددة، ولكنها لا تزال تتهددهم بإفقاد وجودهم. ومما له دلالة أن واحدا من أشد الممثلين نموذجية لهؤلاء «الفلاسفة الصحفيين» كما يسميهم فتنجشتين أخذ ينتقد بودلير صراحة قبل أن يقدم للتلفزيون تاريخا للمثقفين على طريقة تلك الشخصية عند ولتر دى لامير Walter de La Mare التى لا ترى إلا الجانب السفلى من العالم، قواعد الأعمدة والجدران، والأقدام والنعال؛ فلم يرو عن مغامرة المثقفين الضخمة إلا ما استطاع أن يمسك به فى هذا الجانب السفلى من جبن وخيانة ووضاعة وصغار.

وأنا أتوجه بالخطاب هنا جميع الذين يفهمون الثقافة لا باعتبارها تركة، أو ثقافة ميتة يقدم لها التقديس الاضطرارى من جانب ورع طقسى، ولا باعتبارها أداة للسيطرة وللتميز، أو الثقافة الحصن والقلعة التى يضعونها فى مواجهة برابرة الداخل والخارج، وغالبا مايكون هؤلاء البرابرة شيئا واحدا اليوم عند المدافعين الجدد عن الغرب، ولكن باعتبارها أداة للحرية تفترض الحرية بوصفها طريقة للعمل modus operandi تسمح بالتجاوز الدائم للعمل المنجز opus operatum فى الثقافة أى للشىء المغلق المنتهى. وآمل أن يعطينى هؤلاء الحق الذى أعطيه لنفسى هنا فى استئناف الدعوة إلى هذا التجسيد الحديث للسلطة النقدية للمثقفين الذى يمكن أن يكون مثقفا جماعيا قادرا على إفهام الجميع خطاب الحرية الذى لا يعرف حدا آخر سوى الضوابط والمحددات التى يفرضها كل كاتب وكل عالم مسلح بكل منجزات أسلافه على نفسه وعلى الآخرين جميعا.

∴ ∴ ∴ ∴

إن المثقفين كائن متناقض حافل بالمفارقة، لا يمكن التفكيرفيه بوصفه مثقفا إلا طالما يتم فهمه من خلال الخيار القسرى بين الاستقلال الذاتى والالتزام، بين الثقافة الخالصة والسياسة. وذلك لأنه قد تكوّن تاريخيا فى تجاوز هذا التضاد وبواسطته: لقد أكد الكتاب والفنانون والعلماء ذواتهم لأول مرة كمثقفين حينما تدخلوا إبان قضية دريفوس فى الحياة السياسية بوصفهم مثقفين، أى بنفوذهم النوعى المؤسس على الانتماء إلى عالم الفن والعلم والأدب المستقل نسبيا، والمؤسس على كل القيم بهذا الاستقلال مثل التنزه عن الغرض والكفاءة..الخ.

فالمثقف شخصية ثنائية البعد لا توجد ولا تواصل البقاء بوصفها كذلك إلا إذا (وفقط إذا) كانت مزودة بسلطة نوعية، يضفيها عليها عالم ثقافى مستقل ذاتيا (أى مستقل عن السلطات الدينية والسياسية والأقتصادية) يحترم قوانينه النوعية، وإلا إذا (وفقط إذا) أدخل هذه السلطة النوعية فى المعارك السياسية. وطالما وجد- كما يعتقد عادة - تناقض جذرى بين البحث عن الاستقلال (وهو ما يميز الفن والعلم والأدب التى يقال عنها جميعا أنها خالصة أو بحتة) والبحث عن الفاعلية السياسية، فإن المثقفين بتنمية استقلالهم (وبواسطة ذلك بين أشياء أخرى تنمية حريتهم فى نقد السلطات) يستطعون تنمية فاعلية عمل سياسى تجد غاياته ووسائله مبدأها فى المنطق النوعى لمجالات الإنتاج الثقافى.

ينبغى ويكفى إذن التخلى عن الخيار العتيق بين الفن الخالص والفن الملتزم الذى نجده جميعا متغلغلا فى أذهاننا، والذى ينبثق دوريا فى المجادلات الأدبية لكى تكون قادرين على تعريف ما تستطيع أن تكون التوجهات الكبرى لفعل جماعى من جانب المثقفين. ولكن هذا النوع من إقصاء أشكال التفكير التى نطبقها على أنفسنا حينما نتخذ من أنفسنا موضوعا للتفكير شديد الصعوبة. وهذا هو السبب فى أنه قبل التعبير عن هذه التوجهات ولكى نستطيع إنجازها ينبغى علينا محاولة الإفصاح بالكامل بقدر الإمكان عن ذلك اللاوعى الذى أودعه التاريخ فى كل مثقف، وهو تاريخ كان المثقفون نتاجاله. ولا يوجد ضد فقدان الذاكرة فيما يتعلق بالنشوء والتكوين، وهو أساس كل أشكال الوهم المتعالى، ترياق أشد فاعلية من إعادة بناء التاريخ المسكوت عنه (المنسى) أو المكبوت الذى يستديم نفسه فى كل تلك الأشكال من الفكر المعادية للتاريخ فى مظهرها والتى تشكل بنية إدراكنا للعالم ولأنفسنا.

وإنه تاريخ تكرارى بطريقة غير عادية لأن التغير الدائم يأخذ فيه شكل حركة تأرجح بين الموفقين الممكنين إزاء السياسة، الالتزام والتراجع (وذلك على الأقل وصولا إلى تجاوز التضاد بين زولا ومتهمى دريفوس). إن «التزام» الفلاسفة الذى وضحه فولتير فى مقال "القاموس الفلسفى" المعنون «رجل الأدب» متعارضا عام ١٧٦٥ مع التعمية (الظلامية)

الأسكلائية فى الجامعات المتدهورة والأكاديميات، «حيث يقولون الأشياء حتى النصف فقط» وجد امتداده فى اشتراك «رجال الادب» فى الثورة الفرنسية حتى كما أشار روبرت دارنتون – لو انتهزت البوهيمية الأدبية الفرصة فى «الاضطرابات الثورية – للانتقام من أشد الناس قداسة بين مواصلى تقاليد الفلاسفة».

وفى فترة عودة الملكية فى أعقاب الثورة كان «رجال الأدب» – لأنهم اعتبروا مسئولين لا عن حركة الأفكار الثورية فحسب من خلال دورهم «كصانعين للرأى العام» opinion makers (بالانجليزية) الذى أضفاه عليهم تعدد الجرائد فى الطور الأول من الثورة بل اعتبروا مسئولين أيضا عن إفراط «عصر الارهاب» – محاطين بالريبة أو بالاحتقار من جانب الجيل الشاب فى العشرينات من القرن التاسع عشر وعلى الأخص من جانب الرومانسيين الذين كانوا فى الطور الأول من الحركة يتحدون ويرفضون مطالبة «الفيلسوف» بالتدخل فى الحياة السياسية وباقتراح رؤية عقلانية للصيرورة التاريخية. ولكن الاستقلال الذاتى للمجال الثقافى إذ يجد نفسه مهددا من قبل السياسة الرجعية لعهد عودة الملكية جعل الشعراء الرومانسيين الذين وصلوا إلى تأكيد رغبتهم فى الاستقلال الذاتى عن طريق رد اعتبار للحساسية والعاطفة الدينتيين ضد العقل ونقد القطعيات والعالم وبممارسة فعلية للوظيفة النبوية التى كانت وظيفة الفيلسوف فى القرن الثامن عشر. ولكن حركة التأرجح الجديدة أو الرومانسية الشعبية التى يبدو أنها استولت على ما يقرب من مجموع الكتاب فى الفترة التى سبقت ثورة ١٨٤٨ لم تواصل البقاء عند إخفاق الحركة وإقامة الإمبراطورية الثانية: وانهيار الأوهام التى أسميها عمدا أوهام أيام الثمانية والأربعين(نسبة إلى ثورة ١٨٤٨) لاستثير التماثل مع أوهام أيام الثمانية والستين (نسبة إلي حركة مايو ١٩٦٨ فى فرنسا. التى مازال تداعيها يتسلط على حاضرنا)، أدى إلى هذا النوع الغريب من نزع الفتنة وفقدان السحر، وهو الذى ابتعثه فلوبير بقوة فى «التربية العاطفية»، كما هيأ أرضا مواتية لتأكيد جديد للاستقلال الذاتى للمثقفين وهو استقلال نخبوى جذريا هذه المرة. فالمدافعون عن الفن للفن مثل فلوبير أو تيوفيل جوتييه يؤكدون الاستقلال الذاتى للفنان مع معارضتهم بالمثل «للفن الاجتماعى» «وللبوهيمية الأدبية» كما يعارضون الفن البورجوازى الخاضع فى شأن الفن وكذلك فى شأن فن الحياة لمعايير الزبائن البورجوازيين.إنهم يعارضون هذه السلطة الجديدة الوليدة التى هى الصناعة الثقافية برفضهم عبودية «الأدب الصناعى» (إلا بصفة بديل للدخل من أجل القوت كما هى الحال عند جوتييه أونرفال). وهم لا يعترفون بأى حكم على الأعمال إلا حكم أقرانهم، كما يؤكدون انغلاق المجال الأدبى على نفسه وتخلى الكاتب عن الخروج من برجه العاجى ليمارس أى شكل من أشكال السلطة (قاطعين الصلة بالشاعر النبى العراف vates بطريقة

هوجو أو العالم النبى بطريقة ميشيليه). ووفقا لتناقض ظاهرى لم يحدث إلا عند نهاية القرن الماضى حينما وصل المجال الأدبى والمجال الفنى والمجال العلمى إلى الاستقلال الذاتى أن استطاعت العناصر الفاعلة الأكثر استقلالا ذاتيا فى هذه المجالات المستقلة ذاتيا أن تتدخل فى المجال السياسى بوصفها عناصر مثقفة لا بوصفها تضم منتجين ثقافيين تحولوا إلى رجال سياسة على طريقة جيرو أو لامارتين، أى تتدخل ممتلكة سلطة مؤسسة على الاستقلال الذاتى للمجال وكل القيم المرتبطة به من نقاء أخلاقى وكفاءة نوعية..الخ. وعلى نحو ملموس تتأكد السلطة الفنية أو العلمية بالمعنى المحدد فى أعمال سياسية مثل «إنى أتهم» لزولا والعرائض المقدمة لتدعيمه. وتتجة وهذه التدخلات ذات النمط الجديد إلى أن تزيد إلى أقصى مدى البعدين المكونين لهوية المثقف التى تتحدد من خلالهما، «النقاء» (خلوص القصد) «والالتزام» مما يؤدى إلى ميلاد «سياسة النقاء» التى هى النقيض الكامل لمصلحة الدولة. وهذه السياسة تتضمن فى الواقع تأكيد حق انتهاك القيم الأشد قداسه للجماعة، مثل قيم الوطنية العدوانية على سبيل المثال بالمساندة التى قدمت الى المقالة التشهيرية لزولا ضد الجيش أو بعد زمن طويل أثناء حرب الجزائر بالنداء الذى يدعو الى معاضدة «العدو» باسم قيم متعالية على قيم «المدينة»، أو إذا شئت باسم شكل خاص من الكلية (الشمول) العالمية الأخلاقية والعلمية التى تستطيع أن تصلح أساسا لنوع من سلطة الحكم والقضاء بل لحشد جمعى من أجل قتال يستهدف النهضة بهذه القيم.

ويكفى أن نضيف الى هذا العرض الخاطف لمراحل تكوين شخصية المثقف بعض الإشارات إلى السياسة الثقافية لجمهورية ١٨٤٨ أو للكوميونة لكى تكون لدنيا لوحة شبه كاملة للعلاقات الممكنة بين المنتجين الثقافيين والسلطات كما تمكن ملاحظتها سواء فى تاريخ بلد واحد أو فى الفضاء السياسى الراهن للدول الأوروبية. إن التاريخ يقدم درسا مهما: إننا نوجد داخل لعبة كل رمياتها اليوم هنا أو هناك قد سبق لعبها، ابتداء من رفض السياسة والعودة إلى الدين وانتهاء بمقاومة أعمال سلطة سياسية معادية للشئون الثقافية مروراً بالثورة على سيطرة ما يسمى اليوم بوسائل الاعلام، أو التخلى خائب الأمل المتحرر من الأوهام عن اليوتوبيات الثورية.

ولكن حقيقة أن يجد المرء نفسه فى «نهاية الحفل» لا تؤدى بالضرورة إلى خيبة الأمل. فمن الواضح أن المثقف (أو على الأصح المجالات المستقلة ذاتيا التى تجعله ممكنا، لم تتأسس مرة واحدة على نحو نهائى، ولم تتأسس أبد الدهر ابتداء من زولا، كما أن حائزى رأس المال الثقافى يستطيعون دائما أن يتراجعوا بمقتضى تحلل هذا النوع من الترابط غير الثابت الذى يحدد المثقف نحو هذا الموقع أو ذاك اللذين يستبعد كل منهما الاخر فى

الظاهر، أى نحو دور الكاتب أو الفنان أو العالم «الخالص» النقى أو نحو دور الممثل السياسى أو الصحفى أو رجل الدولة أو الخبير. وفضلا عن ذلك وعلى العكس مما تستطيع الرؤية الهيجلية الساذجة للتاريخ العقلى الثقافى أن تدفع الى الاعتقاد، فإن المطالبة بالاستقلال الذاتى المغروسة فى صميم وجود مجال للإنتاج الثقافى يجب أن تدخل فى حسابها العوائق والسلطات المتجددة دوما، حينما يتعلق الأمر بسلطات خارجية مثل سلطات الكنيسة أو الدولة أو المشروعات الاقتصادية الكبرى، أو بسلطات داخلية وعلى الأخص تلك المسيطرة على أدوات الإنتاج والانتشار النوعية (صحافة ونشر وراديو وتلفزيون).

وهذا هو أحد الأسباب – مع الاختلافات وفقا للتواريخ القومية – التى تجعل التغايرات وفقا للبلاد فى حالة العلاقات الحاضرة والماضية بين المجال الثقافى والسلطات السياسية تحجب اللامتغيرات، مع أنها أكثر أهمية، فهى الأساس الواقعى للوحدة الممكنة بين مثقفى جميع البلاد. وإن مقصد الاستقلال الذاتى نفسه يستطيع أن يعبر عن ذاته فى اتخاذ مواقف متعارضة (علمانية فى حالة ودينية فى حالة أخرى) وفقا لبنية وتاريخ السلطات التى يجب أن يؤكد ذاته فى مواجهتها. ومن المؤكد أنه يجب على مثقفى مختلف البلاد أن يكونوا واعين وعيا كاملا بهذه الآلية إذا كانوا يريدون تجنب أن يتركوا أنفسهم منقسمين بواسطة تعارضات تتعلق بالأوضاع المحددة وتتعلق بالظواهر، ويرجع أساسها إلى أن الإرادة الواحدة نفسها تصطدم بعقبات مختلفة. وأستطيع أن أقدم هنا مثال الفلاسفة الفرنسيين والفلاسفة الألمان الأكثر بروزا أمام العيون الذين لانهم يضعون هم الاستقلال الذاتى نفسه فى معارضة تقاليد تاريخية متضادة يبدون متعارضين فى الظاهر داخل علاقات من حيث الحقيقة والعقل مقلوبة ظاهريا. ولكننى أستطيع أيضا أن أقدم مثالا من مشكلة مثل مشكلة استطلاعات الرأى، التى يستطيع بعض الناس فى الغرب اعتبارها أداة مرهفة على نحو خاص للسيطرة، على حين أنها تستطيع أن تبدو لآخرين فى دول شرق أوروبا (السابقة قبل سقوط الاتحاد السوفيتى) باعتبارها تحقيقا للحرية.

بيد أن مثقفى البلاد الأوروبية المختلفة يجب عليهم لكى يفهموا التعارضات التى تحمل مخاطر تقسيمهم ولكى يسيطروا عليها أن يضعوا فى أذهانهم دائما بنية السلطات وتاريخها، وهى السلطات التى يجب عليهم أن يؤكدوا ذواتهم فى مواجهتها، لكى يوجدوا بوصفهم مثقفين، فيجب عليهم على سبيل المثال أن يتعلموا الاعتراف فى أقوال بعض زملائهم الأجانب (وخاصة فيما يمكن أن تتضمنه تلك الأقوال من أشياء تبعث التشوش أو تحدث صدمة) بتأثير المسافة التاريخية والجغرافية على تجارب الاستبداد السياسى مثل النازية أو الستالينية، أو على الحركات السياسية الملتبسة مثل ثورات الطلبة عام ١٩٦٨، أو

الاعتراف فى نطاق السلطات الداخلية بتأثير التجربة الحالية والماضية للعوالم الثقافية الخاضعة على نحو متفاوت للرقابة السافرة أو المستترة من جانب السياسة أو الاقتصاد أو من جانب الجامعة أو الأكاديمية.

وحينما نتكلم بوصفنا مثقفين أى بطموح الى الكلى الشامل، فإن اللاوعى التاريخى المغروس فى تجربة مجال ثقافى مفرد هو الذى يتكلم فى كل لحظة من خلال أفواهنا. وأنا أعتقد أننا لانمتلك أى فرصة لبلوغ تواصل حقيقى إلا بشرط التجسيد الموضوعى لتلك الأنواع من اللاوعى التاريخى التى تفصلنا والا بشرط السيطرة عليها، أى على تلك التواريخ النوعية للعوالم الثقافية التى تعد مقولاتنا فى الإدراك والتقييم نتاجا لها.

وأنا أريد الوصول الآن إلى عرض الأسباب الخاصة التى تفرض اليوم بإلحاح متميز حشدا وتعبئة للمثقفين وخلقا لأممية مثقفين حقيقية منوط بها الدفاع عن الاستقلال الذاتى لعوالم الأنتاج الثقافية، أو لكى نقدم محاكاة ساخرة للغة تضاءل استعمالها، منوط بها الدفاع عن ملكية المنتجين الثقافيين لوسائل انتاجهم ووسائل تداول أعمالهم. (من ثم وسائل التقييم والتكريس). ولا أعتقد أننى أقدم قربانا لرؤية عن نهاية العالم تتعلق بوضع مجال الانتاج الثقافى فى البلاد الأوروبية المختلفة عندما أقول إن هذا الاستقلال الذاتى مهدد بشدة تهديدا كبيرا أو بعبارة أدق إن تهديدات من نوع جديد تماما تضغط اليوم على سيرورته وإن الفنانين والكتاب والعلماء أصبحوا أكثر فأكثر مستبعدين تماما من المساجلة العامة، لأنهم أقل ميلا إلى التدخل فيها ولأن إمكان التدخل الفعال فيها لم يعد متاحا إلا بقدر متناقص.

إن التهديدات المحدقة بالاستقلال الذاتى تنجم عن التداخل الذى يزداد ضخامة بين عالم الفن وعالم المال. ويخطر فى ذهنى الأشكال الجديدة من الرعاية والتحالفات الجديدة التى تنشأ بين بعض المشروعات الاقتصادية وهى عادة أشدها حداثة مثل ديملربنتس Daimler Benz فى ألمانيا أو البنوك والمنتجين الثقافيين.

كما يخطر فى ذهنى اللجوء المتكرر على نحو متزايد من جانب البحث الجامعى إلى مناصرين ماليين أو كفلاء أو إلى إقامة أنواع من التعليم خاضعة مباشرة للمشروع (مثل المراكز التكنولوجية فى ألمانيا أو مدارس التجارة فى فرنسا). ولكن نفوذ (أو امبراطورية) الاقتصاد فى مجال البحث الفنى أو العلمى تجرى ممارسته أيضا داخل المجال نفسه من خلال التحكم فى وسائل الانتاج والتوزيع الثقافية وفى هيئات التكريس نفسها. فالمنتجون الملحقون بالبيروقراطيات الثقافية الضخمة (الصحف والراديو والتلفزيون) يجدون أنفسهم على نحو تزايد مكرهين على قبول وعلى تبنى معايير وضوابط مرتبطة بمتطلبات السوق، ومرتبطة على الأخص بالضغوط القوية والمباشرة إلى هذه الدرجة أو تلك من جانب المعلنين،

كما يتجهون دون وعى بدرجة تزيد أو تنقص إلى أن يحولوا أشكال النشاط الثقافى التى تفرضها عليهم شروط عملهم إلى مقياس كلى للإنجاز الثقافى (وأنا أفكر على سبيل المثال فى الكتابة السريعة fast writing (بالإنجليزية) أو القراءة السريعة اللتين صارتا فى الأغلب قانونا للإنتاج والنقد الصحفيين). ومن الممكن التساؤل عما إذا كان الانقسام إلى سوقين الذى ميز مجال الانتاج الثقافى ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر (ففى ناحية هناك المجال المحدود النطاق من المنتجين من أجل أقرانهم المنتجين، وفى ناحية أخرى هناك مجال الأنتاج الكبير«والأدب الصناعى») لم يصبح مهددا بالاختفاء، فمنطق الانتاج التجارى يميل ميلا متزايدا إلى أن يفرض نفسه على إنتاج الطليعة(وعلى الاخص من خلال الضوابط التى تضغط على سوق الكتب فى حالة الأدب).

ينبغى إذن تحليل الاشكال الجديدة للسيطرة والتبعية مثل تلك التى ينشئها رعاة الثقافة، والتى لم يطور بعد «المستفيدون» فى مواجهتها أنظمة دفاع ملائمة نتيجة لعدم الاستيعاب الواعى لآثار ذلك، كما ينبغى أيضا تحليل أنواع القسر التى تفرضها رعاية الدولة على الرغم من أنها تسمح فى الظاهر بتفادى الضغوط المباشرة للسوق، إما من خلال الاعتراف الذى تمنحه تلقائيا إلى أولئك الذين يعترفون بها لأنهم فى حاجة إليها للحصول على شكل من الاعتراف لا يستطعون ضمانه لأنفسهم بواسطة أعمالهم نفسها، أو على نحو أكثر إرهافا من خلال آلية المجالس واللجان وهى مواقع للاختيار أو الضم السلبى الذى ينتهى فى أغلب الأحيان بوضع المعايير المحددة للبحث العلمى أو الفنى.

بيد أن استبعاد الفنانين والكتاب والعلماء خارج المساجلة العامة هو نتاج لتأثير عوامل كثيرة متساندة: بعضها يختص بالتطور الداخلى للإنتاج الثقافى- مثل التخصص المتزايد الاندفاع الذى يحمل الباحثين على أن يحظروا على أنفسهم المطامح الواسعة النطاق لمثقف الزمان الغابر، على حين أن بعضها الآخر هى نتاج النفوذ المتزايد الضخامة لفئة تكنوقراطية، عن طريق التواطؤ غير الواعى للصحفيين المستغرقين فى منافساتهم، يصنع المواطنين خاملين خارج الحلبة بتشجيع«عدم المسئولية المنظمة» وفقا لتعبير أولريش بيك Ulrich Beck وهو نفوذ يجد تواطؤا فوريا فى تكنوقراطية الاتصال، الحاضر على نحو متزايد من خلال وسائل الاتصال داخل عالم الإنتاج الثقافى نفسه. وينبغى أن ننمى على سبيل المثال تحليل إنتاج واعادة انتاج السلطة التكنوقراطية أو بألفاظ أدق السلطة المعرفية épistémocratique لفهم تفويض يكاد أن يكون غير مشروط، مؤسس على النفوذ الاجتماعى للمؤسسة التعليمية الذى تمنحه الأغلبية العظمى من المواطنين فى أشد المسائل حيويةلنبالة الدولة (وأفضل مثال على ذلك هو الثقة التى بلا حدود والتى يستفيد منها فى فرنسا على وجه الخصوص الذين يسمون «النواة الحاكمة nucléocrates).

إن الذين يتحكمون فى النفاذ إلى أدوات الاتصال، لديهم قدر من الأشياء التى يتعين توصيلها(بحكم الواقع والقانون) أقل من نجاحهم مقيسا بنطاق الجهور الذى يخاطبونه فهو جمهور اكثر اتساعا، وهم يميلون إلى إقامة فراغ الضجيج الإعلامى فى قلب جهاز الاتصال وإلى أن يفرضوا فضلا عن ذلك دائما المشاكل السطحية والمصطنعة الناتجة عن مجرد المنافسة من اجل أوسع جمهور حتى داخل المجال السياسى ومجالات الانتاج الثقافى.

إن قوى القصور الذاتى الأكثر عمقا فى العالم الاجتماعى- دون كلام عن قوى الاقتصادية التى تمارس من خلال الدعاية على وجه الخصوص نفوذا مباشرا على الصحافة المكتوبة والمنطوقة والمرئية – تستطيع على هذا النحو أن تفرض سيطرة أكثر استخفاء بحيث لا تتحقق إلا من خلال شبكات معقدة من التبعية المتبادلة، على طريقة الرقابة التى تمارس من خلال ضوابط متقاطعة من المنافسة وضوابط مستبطنة من الرقابة الذاتية.

إن هؤلاء السادة الجدد للتفكير دون أن يمتلكوا فكرا يحتكرون المساجلة العامة على حساب محترفى السياسة (من برلمانيين ونقابين..الخ) وكذلك على حساب المثقفين الذين يتم إخضاعهم حتى فى عالمهم الخاص لضروب نوعية من استعمال العنف مثل الاستطلاعات الهادفة إلى إنتاج تصنيفات متلاعب بها أو قوائم الجوائز التى تنشرها الصحف فى المناسبات السنوية..الخ، أو الحملات الصحفية الحقيقية التى تهدف إلى الحط من قيمة الأعمال الموجهة إلى سوق محدودة النطاق (وإلى المدي الطويل) لحساب الأعمال ذات التوزيع الواسع والدورة القصيرة التى يطرحها المنتجون الجدد فى السوق.

ومن المستطاع التدليل على أن المظاهرة السياسية الناجحة هى التى تصل إلى أن تجعل نفسها مرئية فى الجرائد وخاصة على شاشة التلفزيون، ومن ثم إلى أن تفرض على الصحفيين (الذين يستطيعون الإسهام فى نجاحها) فكرة أنها ناجحة – فالأشكال الأشد تطورا من المظاهرات يتم تصورها وإنتاجها أحيانا بمساعدة مستشارين فى الاتصال والتوجيه وفى رعاية صحفيين يجب أن يقدموا عرضا لها.[1] وبنفس الطريقة فإن جزءا تتزايد أهميته من الإنتاج الثقافى – حينما لا يصدر عن الذين يعملون فى وسائل الاتصال

---

1 - P. Champagne, Faire l'opinion: le nouveau jeu politique, Paris, Minuit, 1990

شامباني: صناعة الرأى العام: اللعبة السياسية الجديدة.

الجماهيرية ويضمنون مساندتها – يتم تعريفه فى تاريخ ظهوره وعنوانه وقطعه وحجمه ومضمونه وأسلوبه بطريقة تشبع توقعات الصحفيين الذين يجعلون هذا الجزء من الإنتاج الثقافى يوجد لأنهم يتكلمون عنه.

ولكن الأدب التجارى لم يبدأ من اليوم كما لم يبدأ من اليوم أن فرضت ضرورات التجارة نفسها داخل المجال الثقافى. بيد أن سيطرة أصحاب السلطة على أدوات التداول– والتكريس– لم تكن قط بهذا القدر من الاتساع ومن العمق، كما لم تكن الحدود مطموسة إلى هذا الحد بين عمل من أعمال البحث وأوسع الكتب رواجا. وهذا التشوش فى الحدود الذى يميل إليه المنتجون المسمون «بمنتجى وسائل الاتصال الجماهيرية» تلقائيا (كما تشهد على ذلك حقيقة القوائم الصحفية للأعمال المرموقة تصنع المنتجين الأكثر أستقلالا بجوار المنتجين الأكثر تبعية)، يشكل بلا جدال أسوأ تهديد لا ستقلال الإنتاج الثقافى. إن المنتج التابع الذى يسميه الإيطاليون تسمية دالة بالمحمى أو المتمتع بالحماية أو الوصاية tut-tologo هو بلا جدال حصان طروادة الذى تصل من خلاله كل أشكال السيطرة الاجتماعية، سيطرة السوق والموضة والدولة والسياسة والصحافة إلى ممارسة دورها فى مجال الانتاج الثقافى. ويمكن إثبات إن الإدانه التى يمكن توجيهها إلى هؤلاء الذين أسماهم أفلاطون باعة حرفة الرأى doxosophes (الرأى معرفة بلا يقين تحتمل الشك) متضمنة فى فكرة أن القوة النوعية للمثقف حتى فى السياسة لايمكن أن ترتكز إلا على الاستقلال الذى تقدمه القدرة على الاستجابة للمتطلبات الداخلية للمجال. إن الزدانوفية التى تزدهر بين الكتاب أو الفنانين متوسطى الموهبة أو المخفقين ليست إلا شهادة بين أخريات على أن التبعية تنشأ دائما داخل مجال ما من خلال المنتجين الأقل جدارة بالنجاح وفقا للمعايير التى يفرضها المجال.

ويظل النظام الذى لا يخضع لسطوة والسائد داخل مجال ثقافى وصل إلى درجة عالية من الاستقلال الذاتى هشا دائما ومهددا بمقدار ما يشكل تحديا لقوانين العالم الاقتصادى العادى، ولقواعد الفهم المشترك. وهو كذلك لا يستطيع أن يستقردون أخطار معتمدا على بطولة بعض الأفراد وحدها. فليست الفضيلة هى التى تستطيع أن تؤسس نظاما ثقافيا حرا بل النظام الثقافى الحر هو الذى يستطيع أن يؤسس الفضيلة الثقافية والعقلية.

وتقضى الطبيعة القائمة على المفارقة والمتناقضة فى ظاهرها للمثقف بأن كل فعل سياسى هادف إلى تدعيم الكفاءة السياسية لهذه المشروعات محكوم عليه بأن يقدم نفسه فى شعارات ذات مظهر متناقض: فمن ناحية هناك تدعيم الاستقلال الذاتى وعلى الأخص تدعيم القطيعة مع المثقفين التابعين والقتال من أجل ضمان الشروط الاقتصادية والاجتماعية للاستقلال الذاتى للمنتجين الثقافيين إزاء كل السلطات دون استبعاد سلطات

بيروقراطيات الدولة (وأولا فى أمور نشر وتقييم منتجات النشاط الثقافى). ومن ناحية أخرى هناك تخليص المنتجين الثقافيين من إغراء البرج العاجى بتشجيعهم على النضال على أقل تقدير من أجل أن يكفلوا لأنفسهم سلطة على أدوات الإنتاج والتكريس، وبتشجيعهم على الدخول فى قلب العصر ليؤكدوا القيم المرتبطة باستقلالهم الذاتى.

ولكن هذا النضال يجب أن يكون جماعيا لأن فاعلية السلطات الممارسة على المثقفين ناشئة فى جانب كبير منها عن حقيقة أن المثقفين يواجهونها على نحو مبعثر تشتته المنافسة. وكذلك لأن محاولات الحشد ستكون دائما مشكوكا فى أنها موضوعة فى خدمة صراعات على الزعامة أو القيادة من جانب مثقف مفرد أو مجموعة من المثقفين. ولن يسترجع المنتجون الثقافيون فى العالم الاجتماعى المكان الجديد بهم إلا إذا قبلوا أن يعملوا على نحو جماعى دفاعا عن مصالحهم النوعية متخلين مرة وإلى الأبد عن أسطورة المثقف العضوى (الذى يعايش طبقة اجتماعيةعلى جميع المستويات منصهرا فى معاركها وأهدافها وإيديولوجيتها) دون أن يقعوا فى الأسطورة المكمِّلة، أسطورة المثقف المعزول عن الجميع. ويجب أن يؤدى بهم ذلك إلى تأكيد ذواتهم باعتبارها سلطة عالمية للنقد وحراسة القيم، أى للمضى فى الالتزام بفعل عقلانى رشيد فى مواجهة التكنوقراط أو بواسطة طموح أكثر علوا وأكثر واقعية ومن ثم محصور فى دائرتهم الخاصة للدفاع عن الشروط الاقتصادية والاجتماعية للاستقلال الذاتى لتلك العوالم الاجتماعية الممتازة حيث يجرى إنتاج وإعادة انتاج الأدوات المادية والعقلية لما نسميه العقل، وهذه السياسة الواقعية للعقل ستكون دون أدنى شك عرضة للارتياب فى انتمائها إلى طائفة مهنية محددة (فى أن تكون نزعة نقابية جزئية)، ولكن عليها أن تثبت بواسطة الغايات التى تضع فى خدمتها تلك الوسائل التى تم كسبها بمشقة، وسائل الاستقلال الذاتى أن الأمر يتعلق بنزعة نقابية للشمول العقلى والإنسانى.

الفهـــرس



رقم الإيداع : ٣٠٣١ – ٩٨

الترقيم الدولى I.S.B.N
977 - 5091 - 28 - 4



هذا الكتاب

يناقش بيير بورديو فى هذا الكتاب فكرة منتشرة عن ذات فنية مبدعة، أبدعت نفسها بنفسها فى فراغ مطلق، وهى فكرة تغرق العمل الفنى فى غموض صوفى مفعم بأسرار الخلق والإلهام غير القابلة للفهم، وبالمواهب الاستثنائية والقدرات العبقرية التى تقاس «بقواعد» فنية نهائية للإمتياز، لا يعرف أحد من أين جاءت ولا مبرر جدارتها بالقبول. وقد تكون «قواعد الفن» الجمالية التى سنها الالهام دعماً لسلطات مهيمنة دميمة تطمح إلى جعل مقولاتها الفكرية والوجدانية أبدية.

ومن ناحية أخرى يرفض الكتاب اتجاهات فى علم الاجتماع تهتم بالظواهر الاجتماعية «المنعكسة» فى الأعمال الفنية ولكنها تغفل النوعية الفنية لتلك الأعمال، كما يرفض اتجاهات مماثلة تركز على الوضع الاقتصادى للفنانين وعلى أجيالهم وتوزيع الأعمال وأنواع الجمهور، وعلى انعكاس أنظمة القيم فى الأعمال، فهى تختزل العمل الفنى إلى ناقلة معلومات عن فترة أو أحداث أو مناخ فكرى أو انفعالى. فهذه الاتجاهات فى علم الاجتماع تترك نوعية العمل الفنى بالكامل لخرافة الذات الفردية المبدعة الملهمة.

ويطرح الكتاب بالتساؤل القول بأن النوعية الفنية لا زمنية يخلقها ويتلقاها وعى مثالى يتميز بجمل أدوات الصياغة. فالنوعية الفنية متغيرة عبر التاريخ مستمدة من مؤسسات وأنشطة وأجهزة للتلقى والتفسير والتقييم فى ميادين التعليم والإعلام والتوجيه، ومرتبطة بأشكال متعددة من العلاقات والممارسات والوظائف الاجتماعية، هى علاقات قوة وعلاقات معان يستبطنها الفرد الفنان.

كما يسلط الكتاب الضوء على الصلة الوثيقة بين النوعية الفنية ودرجة استقلال أو تبعية مجال فنى خاص (المجال الادبى على سبيل المثال) للسلطات السياسية أو الاقتصادية أو الدينية أو الفكرية. فالمجال الفنى الخاص هو مجمل العلاقات الموضوعية بين العناصر الفاعلة المرتبطة بانتاج العمل وانتاج قيمته الفنية (من الناشرين والنقاد واللجان والمجالس والجامعات والصحف بعد الفنانين أنفسهم ومتلقى أعمالهم). وهناك شروط إمكان لنشوء هذا المجال الذى لم ينشأ إلا حديثاً والذى يشرع لنفسه ولا يعترف بسيد من خارجه يحدد له ما الذى يبغى عمله أو اهى قوانين الذوق الرفيع.

إن هذا الكتاب يضع الأسس لعلم يدرس الأعمال الفنية، ولا يقتصر على دراسة الانتاج المادى للعمل بل يدرس انتاج قيمته، وهو علم لا يلغى المبدع بتأثير المحددات الاجتماعية، ويسمح بفهم العمل النوعى الذى ينبغى على الفنان انجازه فى مواجهة التحديدات الاجتماعية وبمساعدتها فى نفس الوقت لكى يتحقق انتاج الفنان نفسه بوصفه مبدعاً، بوصفه ذاتاً فاعلاً من خلال المجال الفنى وعبر تناقضاته وصراعاته.

" الناشر "

غلاف : الكسندر زيجار